كلمة

ذهاب، وذهاب اخر

تولد الكتابة محتفيةً بالواقع، تظل محتفية به أبداً، وفجأه يغتالها، أو يقتلها ببطء شديد. لم يكن هذا الواقع العربي الممتد يتشبث بأصحاب الكتابه. كانوا يتشبثون به، ويفتدونه بمفردهم، عزلاً. أمام مرض يفتك بهم أو ظلام يضيّعهم، أو رشاش يمزق أجسادهم الهزيلة.

كيف يذهب الأدباء إلى الموت بهذه الأشكال المختلفة، الضاربة في المفارقات، لا نقارن بين ذهابين، لكن للكاتب العربي خاصة موعد سريع مع الموت، تؤجله جميع المصادفات المحتملة. ها هو محمد الماجد يذهب..

يكتب قصصاً كثيرة، ينغمس في الصحافة، تستحوذ عليه طبيعة الواعظ كمن يريد أن يصلح العالم، ويرمم الهيكل، وفي انشغاله بالاصلاح الرومانسي يغيب عنه انه ضحية إنهيار شامل لا يسعفه الترميم. فيذهب يستقطر الوقت، ويقاوم انحرافاً يهيمن على تجربته كاملة.

منـذ بدايتـه الأولى في الستينات (فيما هو يؤسس مع زملاء له أسرة الأدباء والكتاب) كان ينسـج منـاخاً رومانسياً من حيث تعامله مع لغة التعبير أو رؤية مخلوقاته للعالم وموقفها منه . وعلى الرغم من تجربته الواقعية التي لم تخل من عناصر المأساة على صعيد اصطدامه بالحياة اليومية ، إلا ان عالمه الأدبي ظل يشكل معادلاً نفسياً هيّأ له حصانة هشـة ضد اخـتراقـات المـوت الـذي يهدهده بأشكـال مختلفـة . كان يعيش ليكتب فحسب ، بغض النـظر عن نوع هذه الكتـابـه ، فقـد كان احساسه بفقدان العالم المثالي يسيطر عليه إلى درجة اجـتراح الوهم . . الوهم بإعادة خلقه من خلال الكتابة . يعيش زاهداً في كل شيء إلا الكتابة . ولم يكن الموت بعيداً عن برنامجه . لكنه يكاد يكون على يقين أن الكتابة كفيلة بهزيمة الموت .

وحين ذهب فجأه لم يترك فسحة لتبادل المهمات :

من يستحق مجد الكتابة؟
من يستحق مجد الموت؟

لكـن يجوز لنـا أن نطرح الأسئلة التي لم يتوقف عندها محمد الماجد كثيراً .

ما الذي يدفع الكاتب إلى هذا الموت؟

كيف يقدر الكاتب أن يجابه موتاً يتمثل في ما لا يحصى من المظاهر، ويسوّر الروح والجسد ، كأننـا بالـواقـع يتضاءل أمام هذه الأسئلة . هذا الواقع الضاري الذي ينتخب الضحايا يوماً بعد يوم .

حين يذهب صديق بهذه المباغتة ويترك كتابته لنا، نصاب بارتباك شديد، وتنتابنا فجيعة الأسئلة: كيف نسأل الكتابة عن كاتبها؟ إلى أي حد يمكن أن تكون القراءة صادقة الآن وهي تتعاطى نصوصاً مبذولة للغياب

الآن. نفقد صوتاً، نفقد صديقاً، وتظل كتابته لنا.. من يعبأ بكتابة في هذا العصر؟!. هذا هو جنون الكاتب حاضراً أم غائباً. في الحياة أم في الموت. وهو جنون جدير بمن يتورط بكلماته في زماننا.

وضع محمد الماجد نقطة في آخر السطر، ولم يكد يبدأ الكلمة في السطر التالي حتى ذهب، وصار رغم «الذهاب» تجربة كاملة، حياة وكتابه.. نقول كاملة وليست مكتملة. والفرق بين المدلولين كالفرق بين ماء في النهر وماء في القدح.

كيف يُتاح لأسرة الأدباء والكتاب أن تخلص لشخص ساهم في تأسيسها وشارك في تجربة الصحافة، والقصة القصيرة باجتهاداته الخاصه.

نحاول أن نتلمس حواراً ما مع تجربة محمد الماجد من خلال المسافة التي يحققها الموت بامتياز. ونتمنى أن تكون الندوة المخصصة لدراسة كتابة الماجد، التي ستنظمها أسرة الأدباء والكتاب قريباً، مجالاً ممكناً لمكتشفات النظر النقدي.

نتمنى ذلك.. ولكن..

● ● ● ●

هاهي الغـابـة تعلن ان المكان لها والزمان أيضاً. وعلينا أن نتلفت بأعناق أكثر توتراً، ونعبأ. المساء الأخير في هذا الأفق يتكشّف، كمن يضـع الكواكب في الخرج وينحز خاصرة الوحش.

هاهو القتل يعاقب العقل لأنه هنا. ولأن الينابيع لا تنضب عند ما تجف الجهات كلها.

رجـل يتجـاوز السبعين، يقف على كتابة مفعمة بشهوة الحياة. كتابة تخترق التاريخ وتمنح الوقت مجداً.

أمام قاتله يقف. اسرته المأخوذة في ذهول المـوت، الـذي لم يجسر كل هذه السنين. الموت الجبان الأضعف من الحياة، لم يكن هناك، في تلك البرهة الهائلة. والأسرة الرهيفة تشف عن احتدام النيازك مثل كلام ليس له سعة ولا تسعه اللغات. الفوهة الماثلة تضطرب أمام الجسد الشائخ.

أمام قاتله يقف. يريد أن يسأل لكن لم يعد أي سؤال جدير بهذه البرهة الهائلة. مادامت كل تلك الكتابة التي، طوال السبعين، لم تحصن هذا الجسـد ضد الغابة. فان الرصاصة التي (ليست طائشة) تهجّ في جنون الوحش، لن تفهم الآن. كأنه في تلك البرهة الهائلة، قد أدرك كل شيء، مختـزلاً العمر والأسئلة، وافترّ عن ابتسامة تليق بلحظة جهنمية مثل تلك.

أمـام قاتله يقف . . بجسمـة المسالم . كم يبدو ضئيلاً ذلك القاتل أمام هذا الجسد الصغير المكتنـز بالفكر والمحاكمات ، ضئيلاً ضئيلاً حتى كأنه بحاجة لأن يتراجع خطوات رافعاً رأسه لكي تتطوّح رقبته إلى الخلف ليرسل نظراته نحو هذا الشموخ الذي يفتر عن ابتسامة طفل يولد توّاً .

القتل في مواجهة العقل . . .

أمــام قاتله يقف . يلتفت ناحيـة أحـداق الأسرة الملتهبة يطمئنها بتلك الابتسامة التي تفهمها الأسرة جيـداً ، ويجهلهـا القاتل . لا كلام . هذه خاتمـة الأشيـاء التي حاولت حياتي كلها أن أغير تكوينها . هاهي تستعد للفتك بي . قاتل لا يحسن التفكـير يصوب فوهته الوحشية لرأس علّم أكثر من جيل كامل درساً في النظر والعمل .

لا كلام . يضع حنانه في قلوب تتأرجح بين الفقـد والقتـل يلقى نظرته الودودة على غموض مباغت يقتحم كل من حوله ، فيما تتوضح أمامه الخاتمة .

أمام قاتله يقف . من سيكمل بقية المشاريع التي أعمل بها ، كثيرون يسألون عن المجلد الثالث من (النزعات) . كيف يتسنى لي أن اشرح لهم . وكيف يتسنى لهم أن يعرفوا ! ! ؟ .

والقاتل متكوم وراء فوهته الهوجاء ، لم تزل الغـابـة موجـودة ، والـوحش لايفهم شيئاً . وهو يتخلى عن كل رغبة في تفسير ما يحدث ، لا لأسرته المرتجفة : لأنها ستفهم حتماً ، ولا لقاتله : لأنه لن يفهم أبداً .

لا شيء يحصّن الكاتب ضد القتل. بأي شكل كان. لكن من المؤكد أن الموت لا يطاله. ففي اللحظة التي تهاوى الجسد القديم متشظياً تحت وطأة الرصاص، بدأت الكتابة تزداد توهجاً، وتتألق الحياة مجدداً.

ليست متكافئة هذه المجابهة: جسد متعب يتشبث بأوراق كثيرة، وقلم: في مقابل عضلات غبية مدججة بترسانة من الجحيم.

لحظات لا يحتملها خيالنا الآن ويتساقط الجسد الشائخ على أرض المنزل، وعندما يستدير القاتل خارجاً فإنه يذهب إلى مجهول أهونَ منه الموت. يصطدم الجسد الشائخ بمسودات مشاريعه العديدة. ويسقط القادم في عتمة: إنه يسير في الليل.

وأمام الشهيد نهارات لا تنتهي.

أي مجد توهمه ذلك القاتل؟ كم ارتفعت قامته؟ لو جمع كل مؤلفات الشهيد ووقف عليها فلن يزداد ارتفاعاً إلا بوصات قليلة، فيما تعلو قامة الشهيد شامخة وهو يرسل ابتسامته الوحيدة التي لم تفارقه حياً، ولم يتخل عنها قتيلاً.

ستذهب الآن. رسالتك واضحة. وقد وصلت إلى حيث تصير حياة لبدايات لا تحصى. كنت تحسن الحضور، وها أنت تحسن الغياب أيضاً. وآن لنا أن نحسن التذكر.

يفرغ القاتل من شجاعته ويخرج صافقاً الباب وراءه لينساه العالم كله بينما يتوهج الشهيد في الذاكرة.

انه لن يجرؤ أبداً على المفاخرة بأنه قتل رجلًا يدعىٰ حسين مروّه. أية مذلة في شجاعة من هذا النوع؟! وأي عقل يجرؤ على تبرير شجاعة كهذه؟!

ستذهب. لستَ الأول. لست الأخير، فالغابة لم تزل موجودة. والكتابة لا تحصّن الكاتب. وما دمنا في أجمل غابات العالم، وأكثرها غزارة فعلينا أن نعبأ، ونكترث، ونتحسس جثة حسين مروّه.. فينا.

لستَ محسوداً على الموت. ولسنا على الحياة.

كلمات

ثلاثيّة الصباح

سعدي يوسف

«١»

في صباح بعيد سأنهضُ
محتمياً بالطريق الذي ينحني هادئاً مثل قشرة بطيخةٍ
سوف أمنح نفسي إجازة يومٍ
وأطلق عينيّ من قاعة القصدِ
«لا شيء لي» هكذا سوف أهتف
«لا شيء لي» سوف أهتف حتى لقبّرة عابرةْ
ثم ماذا إذا ما مضى اليوم؟
ماذا سأفعل بالنظر الطلق
بالمنظر الطلق
بالناضر الطلق
باللحظة السافرةْ؟

●

في مياه جنوبية يهطل التوت، أبيض، أحمر، أسودَ. . .
خضراء، خضراء. . اني أريدك خضراء (يدخل لوركا!)
وخضراء كانت أصابعنا، الريح خضراء، والغصن أخضر. . .
أفواهُنا في الظهيرة حمرٌ، هو التوت يهطل، والظل يهطلُ،

أغصانُ رمانةٍ مثقلاتٌ بزورقنا. سمكٌ دائخٌ في القرار القريب. النساءُ ينادين مستوحداتٍ بحنّائهنّ. الضفائرُ ملساءُ من غرين الشمس. نسمع هجس السلاحف. في بغتةٍ تختفي كالحصاة حُبيبةُ توتٍ... تو... تو... تركض السلحفاة بها نحو قاعٍ شفيف.

«٢»

في صباحٍ قريب سأنهضُ
مستطلعاً، مثل آدمَ (ويتهانُ يدخلُ!)
ذاك الصباحَ القريب سأمضي إلى سروة ما
وأبحثُ عن جندبٍ ضجَّ فيها
سأسأل فاختةً عن بَنيها
وأسألها أن تنادي ولو لحظةً، غافلًا أو نبيها
وأسأل عن طائر الطيطوى...
- ولكنه مرّ...
■ هل مرَّ يافاختةْ؟
- مرَّ...
● والصوتُ يافاختةْ؟
- ليس من سامع بينكم
ليس من راحل بينكم...
● آه... ما أهدأ الموت يافاختةْ!

●

ربما أتلمسُ رائحةً لو غفوتُ على زندها خمس عشرة تنهيدةً
هل سنسمع في الفندق الساحليّ اضطرابَ الحصا في شواطىءَ مهجورة؟ أنت ملتبسٌ أيها الزعفران. البخورُ الرمادُ

على شَعرها. والملابسُ متروكةٌ كالأريكةِ. كانت حبالُ
القواربِ تقطرُ. لو كانت الأرض نرجسةً وانطوتْ
لفتحنا شَبابيكها. غير انّ الدُّوارُ الذي لا نريد له
غيرَ طعم الدوار. الملاءاتُ قد تتوضأ في الليل.
والقارُ ينضحُ من قاربٍ في الظهيرة. يقطرُ، يقطرُ. . .
أهو اضطرابُ الحصا في الشواطىء؟
أهو الرمادُ الجليل؟

«٣»

قبل هذا الصباح انتهضتُ
اتّركتُ على طرقات الجبينِ العواسجَ والوخَزَ
ألمحُ من ركن نافذتي أرزةً في القمامة مقطوعةً
ثم ألمحُ أخرى ببيتٍ قريب. . . أتُقطَعُ؟
مَن جمَعَ العنكبوتَ إلى نجمة البحرَ؟
ماذا تخبىء تلك التلالُ البعيدات؟
كان الضباب (غريبٌ هو الصيفُ)
يدنو كبحر من القطنِ
كيف ستعلو البساتينُ والقطط المنزليةُ من وحشة القاعِ ؟
كيف السبيلُ إلى أن نرى؟
كيف نسألُ؟
برجُ الكنيسة في البُعدِ. . .
ناقوسُه يَرْتَرنّ
يرترنّ
يرترنّ. . .

●

ان نحبَّ إلى أن نموتَ (وبودليرُ يدخلُ!) تلك البلادُ
التي شابهتنا، البلادُ التي أطعمتنا بذورَ الشفلَّح ،
كمأتَها، والرصاصَ الغزيرَ. . . البلادُ التي سكَنْتْ دمهَا
مثل بيتٍ يضيق بمستأجر. . . أو ما آنَ ألّا نحبّ بها؟
أوَ ما آنَ أن ننتهي كي نقوّل لها:
لا تميلي علينا
لا تمدي يدا
نحن جئنا إلينا
فسكنّا الغدا
هكذا، كلَّ صبحٍ يجيء الصباح. . .
وفي كل صبحٍ نقول الكلام الشبيه. . . الكلامَ الذي
قد حفرناه طولَ الليالي المديدات. لا بأس
لكنها الليل أقصرُ من أن تطولَ به شجراتُ هلامْ
لتصبحَ قمصانَنا. . .
هو. . أقصرُ من أن تطولَ الأفاعي به وهي تلتفُّ
حول الضلوع.

نيقوسيا
١٩٨٦/٧/٢١

احمل الرفش وتعال إلى خضاب دمي

عائشة أرناؤوط

تستطيع أن تقيس اسمك برنين الأزهار اليابسة، ولكن ملامس الرمز على جلدك تتوازى مع السياج المكهرب، والمراكب تلتئم مع الأمواج. تستطيع أن تتبجح بما تملكه من مقاطع صوتية على سلم دم الوحشي، أما فهارس الجسد وأرحام النرجس فهي على ارتفاع الشعاع الهابط الذي يقفل النور.

- ليس للعبد حق الارتقاء، ليس للعبد حق التمضمض بعد جرعات الأسيد، ليس للعبد حق الموت قبل أن يحصي الرصاص ساكن اللحم - أثناء هذا النمو البطيء الساكن تصفّح بحجارة الدم، تدرّع بانفراج الأحلام لجنين ميت، وحرّف جراحك القديمة مستحاثات تنشق تحت ضربة الفأس.

احمل الرفش وتعال إلى خضاب دمي، حيث تستطيع أن تنظر إلى نفسك من خلال ثقب التصويب، وأن تطلق النار على الانتظارات الطويلة على جرعات النور، على سلالات بشرية وُجِدَتْ فجأة واختفت فجأة في متاهات المناجم وتحجرّت وهي تلعق الجرح.

ممددة على الاسفلت المتورّم، أحاول أن أنحت ما تبقى من دمي، أحاول أن أنحت النظير، وأن أصنع من المتهالك أدغالاً أختبيء فيها. أحمل الرفش وتعال إلى خضاب دمي: هنالك اختصارات صلعاء لجنس بشري يولد حديثاً دون أرحام نظامية، يرسم بالفحم غابة من المناجل وسماء لتقادم الزمن. هنالك غابات ساخنة وعناكب محنّطة، وفيضاً لا يحد من النسيان وصفائح الطين.

احمل الرفش وتعال إلى هذا الخضاب المشظّى: عقارب لا متناهية العدد في انتظارك، تهرّج في مصل يتحجر، وترفع أغلفة الرصاص الفارغة لسد عيوننا من الداخل.

إفتح النافذة وارفع الستارة، وأمام هذا الجمهور الذي ينام متكوراً على ثمرة من ثمار المجرة . . تعال نعرض كيف يهتك السيف بأرواحنا . . وكيف تتحول المعادن والبثور والشباك والطرائد إلى سلاسل ملتحمة بالنسيج البشري.

احمل الرفش وتعال إلى خضاب دمي، إرفع الطبقات العليا اليابسة، إرفع الحراشف المتلعثمة التي تغطي بخوف هذه الأجساد المعلّقة في الهواء، وهذه الأقدام المتدلية باسترخاء:
- يحاول العشب أن ينمو لتقبيلها - .
تعال نزرع ورود الرصاص تحت الجثث.
سأصب المصل على شواطىء البحر الغربي، وسأخلع ما تبقى من قشرة الدم السفلية تضاريس لخارطة ما.

هنا برهنت لي سموم الجرح أن علي أن أعود إلى نظام الريح، أن أتّقي الفراغ المحيط بالأشياء أثناء دخولها.
- عضلة العين مسودة لمنشورات سرية -
ستكون الجثث على صواب حينما ترهق هواءنا وتترأس مواكب الأحلام الصاعدة إلى مستوى الطين.
ستكون الجثث على صواب حينما تزرع لنا الفخ في مداره المغلق.

أمام باصق النار : يتملص جلدي مني ويغلق آخر الأناجيل
أمام باصق النار : الرمال تترك ذكرياتها المعذّبة وزجاجها الذائب، تهجر عربات العشب ورماد الحرائق، وترحل نحو اللامكان.

دفتر الفواتير اليوم مليء بالثلوج والحلوى والأعضاء المعلقة بالسلاسل. الفطور لا تتحيز لسماء أو أرض، إنها تشبع رغبتها في التوهج وتغامر بتموجاتنا وطقوسنا.

يفلس القلب في المركز : لا عنصر مقابل ولا عنصر شبيه.
تعال نتبّرع بالتهاباتنا . . بموتانا . . بهزائمنا، تعال نتبرع باختفائنا التراكمي وأسوارنا اللا مادية لهذا الخشب الذي يريد أن يتأكد من هوية النار.

هنا زرعت أمكنة لي في الخرائب الخاوية، هنا زرعت أمكنة لي في تجاعيد الأدمة. زرعت أمكنة لي ولن أملأ واحد منها.
هنا . . أزرع الأمكنة الهجائية.
ماذا يعني أن تعترض طريق خفاش مصنوع من الورق؟
ماذا يعني أن تمتثل للعبة الحجارة وقوائم الحيوانات المتوحشة؟
المقصلة تحمل نظرياتها وبراهينها وتنتقل من إسم إلى آخر.
شرعية الفخ توصلنا:

- أربعة أضعاف من الدم، عنّة الحكم، مجرات اللبن المسموم، مواهب التخدير، مواهب القتل، مواهب التعذيب، مساحيق الموت -.

ابصق على جزء من دمي عندما يتّجه المحراث نحو الأدمة . . لا بذور هنالك للزرع ولا ماء للسقاية: جدار من الصدى يتعرّق بنعيق الطيور المطعونة.

إنه الايقاع الحر للسوط: وليمة تليق بالملوك، تليق بالتنين ذي القوائم الجهرية والأنياب المصابة بالتخمة.

إنه الايقاع الحر للسوط: وعندما تنتهي الأوتار السبعة المزورّة، ستكون هنالك سياط الجلادين الذين يلجمون الجسد في حركته الأخيرة.
- لكنهم لن يمرّوا من الجسر الذي يقود للروح -.

عنّة الحكم: هذا الاستمناء الدموي لأرض قاحلة تعجّ بظلال المسامير ورائحة الخشب المحروق.
هذا الاستمناء الدموي في تلك الأزمان المتواضعة.
هذا الاستمناء الدموي الذي يملأ مخطوطات محفوظة لجثث مقبلة.
- من يستطيع أن يكون شبيه الزنبق في الزمن المأتمي -.

احمل الرفش وتعال إلى خضاب دمي، هنالك يزمجر النورس الوحيد المتبقّي وسط الأجساد المعلقة. يمسك المقص ليقطع الشريان الأخير المهترىء، يخرق سفينة تحجرت تحتها الأمواج، ويلدغ الخرائط المتبلورة حيث النار تقود أثلامها الجديدة نحو الجرح الأول.

زخرفة

عادل الخزام

صحراء تتفقد البحر بالرمل

العاصفة
تلك التي سرقت الاوراق
الارض، تلك التي أصادفها في حقيبة
صيف العمر يخرج من شجن الغابات
والحبيبة المرسومة بالأرواح الزيتية
ما عادت تدوّي بصهيلها
صحراء روحي
صادفت إله الشعر يبني جداراً للوقت
فجأة . . عند نهاية التاريخ
سقطتُ . . . مع أعمدة مجاورة .

من مرتفعات ليست كالتلال

قمر يحدق في جريمة
وصوت لاغتصاب امرأة حبلى
يضاجعها توأمان

عبر المسافات خصلات تحديق
وفي الليلِ بكاء
كان عرساً،
مأتماً،
ميلاداً
وحده المحدق لا يعرف
واعرف ان الريح خائنة دائماً
بقايا الريح أحملها كحطام على ظهري
والنفق طويل . . طويل .

وجهان

الشهود الذين بنوا قواعد للبرق
رجعوا محملين بالهنود
والملائكة القادمون من صراع
عادوا ملطخين بالليل .

أصعب من اللابد

في البستان بركة لسعادة الأشباح
وعلى الأرض محيط من حزن جاف
كل شراع ذو ابتسامة . . لا تفاجأ الرياح
أنام على الشاطىء
يزعجني إنهيار أصوات
وتهشم قوارب تقلّ رغبات مخدّرة .

صعب جداً
إختراق المخاض بلا صرخة .

وصية ليست من كلام

آدم
آخر المعروضين في واجهات الأبدية
كانت لك الحّمىٰ
ولغيرك الجبال
انظر
هاهي فراشة تحوم في أفق الملاحم
لا يخبؤها النهار في حدائقه الملهوفة للورد
ولا يكاد النور يزعج آخر الهتافات

لماذا بالذات

لماذا تبكر الطيور في هجرتها المصاغة
ومن يعلّمها الأجنحة
من أين يأتي البحر مكتملاً في مدّه الموحش
سيكون البحر مزخرفاً بالأرض يوماً ما .

في

يتبخر الدم لترجمة آخر الانهيارات
ثمة الموت يزحف لانتشال الانتماء القديم
بينما في أزقة روحية
يتدحرج العالم في مدار كالجسد
الآن
أخشى من حرية يدنّسها الفراغ

نبضة سيدي توقظ اللهب

نبضة سيدي توقظ اللهب
والأشباح تمزق المساء
بثلج الأحلام
ياإلهي
من يرحمني من رحمة الحلم؟

فار بلا مظلة

في قليل من الينابيع يختبىء المطر
هذا الغريب
والمطرود من صلاته لكل فجر
لأول مرّة
يأتي البحر معترفاً بالسماء
ويستيقظ المطر من غيمته الأخيرة .

مبتدأ للكينونة وآخر لتفجر الاعترافات

النهاية الأولى كقلب فيه نبضة أخيرة
النهاية تبتلّ بشمس الشارع
والرصيف أبعد من حذائي
كنت أنا
وغابة من الانطواء أزرعها كوحش
كانت
وكنت الجنديّ الأنيق
معترفاً بمعارك أشعلتها المرايا
وشاهراً للأوزار تنهدات إعترافي .

دعوة للسفر في مرآة

بين التراب والماء تمددت المرايا
وعبر المرايا قبطان أعور
في عينه تطفو جزيرة
في حين تقاعس يبدو كقامة
ثم يغوص في الماء
هذا أبي
بحّار تلطخه عفة الساحل
انامله وحدها
يلاحقها . . ابتزاز حبر/ مطفأة
اهتزاز نهد/ باخرة
الدموع بحر لغيبوبة
والمسافات في كفّ مضيق .

ست قصائد

سيف الرحبي

المياه البعيدة

في المرايا الداكنة لمياه بعيدة،
يحلّق طير الرغبة خلف أفق مسدود.
الوجوه المشطورة بنعيق السنوات
المدن اللاهثة على حافّة نومك
العربات النابحة خلف الأسوار.
كأنما جئت إلى سفر قبل الولادة
تمضي وراء جنازٍ كبير من الذكريات
بقميصٍ ملوثٍ بدم المسافة.

الجمال فقدت ذاكرتها وتاهت
في الأزقة
والسلالات الراحلة عبرَ الصحراء.
غرقت بكاملها في الرمل

تمضي بخطوة وحيدة،
تاركاً لكل مكانٍ جرحه الخاص

ولكل منارة زنّار من الصرخات .
وبحسد مضرّج بالرحيل،
استوقفك القادمون من المياه البعيدة،
لترى خطيئتك الهاربة .

متحف من ظلال

طيور بيضاء تعبر الأنهار الكبيرة،
في الليالي الأكثر وحشةً من أرامل الحرب .
جسور وأشجار مغمضة تتنزه
مع العابرين،
كأنها في متحف من ظلال .
ومن البعيد ترى أشباحهم، تترنّح
وسط القناني الفارغة
لبلاهة النهار

تعرفهم واحداً . . واحداً
كلعنة لا شفاء منها
كأمجاد لا إسم لها
لقد جاءوا من البيت المجاور لأحلامك،
باحثين عن صدرٍ أكثر رأفةً من المعرفة .
وفي الظلال الكبيرة لفجر مدلهم،
يغيب الجميع عدا
ضحكةً واحدة .

بداية صباح ما

ضوء يتكسّر على ظهر الحانات
ضوء قادم من حيزوم سفينةٍ تغرق
وأخرى طافية في الأفق،

يمشي، خجلًا نشيطاً بعض الشيء،
يقتفي صراخ الباعة والشحّاذين والسكارى.
في الأسرّة الأشدّ ريبةً
من أعمارنا،
يتسلل الضوء، حارس المدينة
ويغمر الممرات بالنجوم
يترك قبلته اليتيمة في الكأس
الأول من هذا الصباح
ويسافر

بورتريه لـ «سرور»

لن يعود اليوم حطّابوك ورعيانك
من الجبال
ولن يعودَ الغجر حاملين فوانيسهم على
إمتداد الهضاب
وكذلك صائد الوعول وعرّاف المياه
والنساء اللواتي تتعثّر بين أهدابهن الغيوم
لن يعودوا إلى بيوتهم هذا المساء
فالسيول الكاسرة سدّت منافذك
الوحيدة
والبروق بحيواناتها الجائعة تقصف الطرقات.
لكن وخلف التلال القريبة ألمح الفؤوس
تلمع في ليلِك الكثيف
وأشتم بخور السَحَرة.
هل أبحث عن نيران أخرى لحكمة الأجداد
وأرحل إلى أسواق بيع «المغيّبين»؟
أم أرجع إلى مسجد الوادي
أحضر قربان الجمعة؟

مساء شاعر في مدينة

سماء تهذي تحت طاولة الكتابة
قطط تموء في غسق شاحب
وخلف النافذة قراصنة يحتلون
البلاد
قلاع تنهار على رؤوس القناصة
وأطفال يسرقون الخبز من فم الرهبان
وفي جهة ما من هذا المشهد
ترتفع موسيقى جاز

وثيران تبحث عن مصارعين
قرية تغص بهلوسات الحوامل
وقبعة تطير من رأس
سيدة تنتظر القطار.
كان ذلك مساء شاعر في مدينة.

وصول

عندما أسافر إلى بلد
تسبقني إليها الإشاعاتُ
فأنتشي، مثل ذئب تسبقه
أحلامه نحو الفريسة
ولا أصل

لندن ـ 86

ايقاعات لـ ٨٦

أحمد مدن

(١)

قَذَفَتْكَ سنونُ العمرِ إلى ديسمبر هذا العام
فَركَنْتَ إليهِ،
تتصفى من ماءِ الأعوامْ . .
. .
. .
. .
. .
. .

ليس لنا غير الكلماتْ
ليس لنا غير الكلماتْ .

(٢)

عندما
كانت اللَحَظَاتُ . . تجسُّ رحيلًا
سَقَطَت،
ستّةٌ وثمانونَ منْ . .
عهدتي .

(٣)

سَنَةٌ ماضيةٌ وَهَبَتْ سنةً قادمةً
سَنَةٌ قادمةٌ سَرَقَتْ سنةً ماضيةً
وأنا بينهما . .
أسرقُ أثنين ،
وثلاثينْ .

(٤)

في ذَرْوَة
قُرْبَ النهايةْ
ضَجَرَتْ حوائطُنا
وما اختلَ الكلام .

(٥)

في قلبِ الليلِ الرابض خلف نهارِ الصمتْ
كنّا نطرقُ بابا
ننقرُ حائط هذي الظَلمةْ
تساقَطُ مسحةْ
تساقَط نجمةْ
تلقطُ حزنَ القلب ونهرَ العمرْ
ويداي سلال الجَسد المرْ
تلقفُ أوراقَ الشوق الأولى
تنزعُ غيبتنا ،

ترقصُ بين أصابعنا .

(٦)

قد تُجزُّ السَنَةْ
وقد يُفْصَلُ العمرْ
ولكنْ . .
تظلُّ الصُوَرْ
ولا يَهْدَأ الحلمْ .

(٧)

في الهزيع الأخيرْ
يقلقُ القلبَ تقويمُنا
يصطفي ستةً وثمانينَ ،
موتاً أخير .

(٨)

قربَ الحائطْ
طَرَقَ الـ ١٢ الرأس . .
سَقَطَ الوقتُ ،
وَسَقَطْتُ أنا ،
في الغدْ .

رتابة

قد نفتدي جسداً
يزاولنا الإقامَةْ
أو نفتدي يوماً
تزاولنا الرتابة
أو نفتدي فصلاً،
ولا نلقى الخريفْ.

حالة للجمع

قُرْبَ المرايا
لَبِسَ الزجاجُ وجوهنا
وَلَبِسْتُ ما لبس الزجاجْ.

صيد

جَلَسَ القلبُ إلى البحرْ
جَلَسَ البحرُ إلى القلبْ
وأنا بين القلب وبين البحرِ
كقارب صيدْ
أدركني موجٌ
أَدرَكَ صيداً
فَرمَى معطفه الحرفُ
رسَمَ القوسَ،
ونام يداً للبحرْ.

كمن

كَمَنْ يمشي إلى الصبحِ القديمْ
كمن يسعى بياضاً لاختَراقات النخيلْ
كمن صبّ الفضاءاتَ العتيقةْ

كمن أشقى اليدَ الأولى
كمن حَطَّ الطفولة في وسادتِه،
وبلَّ حلمهُ القرويّ
كمن زُفَّ النهار إلى يديهْ
كمن شَفَّ الخطى واشتعالات الطريقْ
كمن طَلَلُ الحنينِ يدقّ رأسهُ . .
كَمَنْ . .
كَمَنْ . .

سفر

تظلُّ الثوانَي رهنَ الحديدْ
بطاء تمرُّ،
ويسقطُ وقتٌ
ويعلو نشيدْ
نسلّمُ هذا البيانَ
لطقسٍ،
يغيمُ بما حولنا
فنصبو إليه
وتهفو الحقيقةْ
مطرّزةً
بالعصافير في صبح هذا النهارْ
نشرِّدُ حزن الندَى
وتغدو أصابعنا في المدى
كاشتغالِ المطرْ
يَدُقُّ النصابُ،
ونقتسمُ البسملةْ
وليس لنا غير أنْ،
نحشر اللهَ والمقصلةْ
نحالف بدءاً

نهدهد عهداً،
وَنُنْذَهَلُ في غرِّة المرحلةْ
تصابُ يدانا
فنخلعُ وقتاً،
نبدِّلُ هذا السفرْ.

ديسمبر ١٩٨٦ .

المقاطع الأولى من مرثية رجل صادق

عبد العزيز المقالح

آن للقلب أن يكتب الموت
أن يتباهى بأحزانه ،
وخطاياه ،
أن يتوارى عن الثلج
أن يدخل الكفن ـ المهد
أن يتسلق جذع المنية ،
أن يتوحد
مكتظة بالخطيئة دائرة الخلق
مكتظة غابة الناس ،
لا شيء يمسك هذا الحصان الجريح

. . .

سيدي الموت :
نحن رعاياك
نخرج منك ونأتي إليك
تكون البداية خيطاً من الوعد
خيطاً من الوعد والشوق
خيطاً من الوعد والشوق والمجد
تخدعنا لغة الأرض

نَسقط في فجوة لاحروف بها
ونعاني من الكلمات
تكون النهاية خيطاً من الحزن
خيطاً من الحزن والخوف
خيطاً من الدم والموت والكلمات
لك المجد يا سيد الكائنات
لك المجد يا من تهدهد صدر الجنائز،
تنهش وجه الصقور.

. . .

آن للجسد المتشقق أن يتيمم،
أن يستوي للصلاة
هنا الأبدية:
ـ هذا هو الباب ـ
مفتوحة للنخيل الفلاة
وللخيل تدنو الهضاب
إرتجلْ للمدينة قبراً
وللنهر قبراً
وللحلم قبراً
وكن واحداً بعد أن ضاع صوتك
ضيعك الأقربون
وحاولك الأبعدون
اقترب من نهايتها
يااشتعال الأقاليم في زمن البدو
يا نجمة في بيارق أيلول
يا فارساً يترجل قبل الأوان.

. . .

يا وحيد المسافات والجرح
يا آخر الطاهرين

افتقدناك ،
أرملة الفجر تجلس في الحزن ،
تسأل عنك ،
ولا تتقبل فيك العزاء
هي الآن تخبز للجائعين رماداً
وتكتب :

ما أقبح الأمس
ما أقبح اليوم
ما أقبح الـ . . .

يا وحيد المسافات والجرح
أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل
تكتب :

إنّا فتحنا لك الصبح قبراً
فتحنا الظلام لأهلك قبراً
وصارت بلادك مرثيةً وقصيدة .

تشكيل/تلاش

كمال ابو ديب

قوسُ قُزَحٍ على الماء / طائر أبيض
يدخل الليلَ بنعومة فائقة
متّئد الخطى
كعاشق يمسُّ ثدي حبيبته
للمرة الأولى.

قوس قزح على الماء / قطرات دم
تسقط من فضاء مغلق
زنابق حمراء
تتفتح بنعومة واتئاد
ثم تنتشر فوق الماء
مشعةً بضوء خفيّ
يغمر العالم

قوس قزح يرفرف فوق الماء / طائر أبيض
يتقوّس في السماء الرحيبة
مشعّاً بضوء خفي
زنابق حمراء

شجرة على الماء
تنفض ريشها الذهبي
في شمس خريفيَّه

فوقها يتكوّر قوس قزح
ثم يلتفُّ بدَعَةٍ حانية
حول جسدها النحيل
تمسِّد أنامله الطويلة
حافةَ ساقها الملساء
منسابة كحية براقة
باتجاه الكلمة .
فجأة   تشتعل الشجرة
بنعومة خاطفة كالبرق .

الليل شجرة ميتة
طائر أسود
وجهك
يخترق الضوء

أتكمَّش بالهواء المارّ
برائحة الجثث الآتية
من ماض سحيق
وجهِك
جثه   هائلة
تتقوّس عبر سماء زرقاء
مثل سهم يخترق رئة العالم
تقطر أوراقاً ميته
تتراقص فوق رجفة الماء

ثم تهدأ بنعومة
إذ يسقط
طائر أبيض

سماء زرقاء
ضيقة كالعيون الغاضبة .
على الأوراق النائمة
تتكيء غيوم رمادية
مثل جسد العالم
يشلّه الموت .

١٩٧٦ - ٩٨٦

مناخات

كامل عويد

١ . كمان

مثل جثة يوم هائمْ
كان البحرُ يبحث عن قمر مستدير
النافذةُ مغلقةْ
ونجومي زرقاءْ
وكترنيمة ملقاة بين الكثبان الرملية
زرقاءَ
كليل مكتظ بالنشوة
تنبض مثل جريس شاحب
في منتصف الليل كان المتسول
يهذي مبتسمًا
وحده يمضي
لم يسمع أو يبصر
عواء كمان منفلتٍ
بأصابعي الخمسة
كان صخب البحر . . يجرجرني ، ثم يعلو قامتيْ
والمدينة تأتي في آخر الليلِ
بلا شجر

فامنحني يدكْ
لأعود إليك

٢ ـ أوتار

شكراً للنسيان
فلنرم الذكرىٰ
نربطها بالخيط ـ وصورتها الأولىٰ
جسدي ينأىٰ
ويؤرجح أفكاري
شكراً للنسيان
ومساء الخير يا منتصف الليل
في تلك اللحظة
لم يبق سوىٰ صحتي
غنيت لكني لم أبصر أيّا يصغي
فاصغوا لْي
فسيأتي يوم
أطرق فيه مسماراً بين الشفتين
تتدلى الأوتار
ما بين الذقن وبين الحاجب
فليأت اليوم الموعود
كي أبصر شمسي المختبئة
وطني
أو مملكتي .

٣ ـ القصيدة

كوني كالماء
بلا طعم
أو كوني قوس قزح
لا شيء سيوقف تمتمة
لا بحر شاسع
لا قلق أو ريح
لا درب أقصر أو أطول
هيا انبجسي من نبعٍ أو غيمة
كوني كالماءِ
حياة للأحياء
وموتاً للغرقىٰ.

٤ ـ رياح أولى

ربما لم أطفىء شمعة قبل الرحيل
ربما أضواء اللحظة والذكرىٰ المثقوبة
تمضي تائهة نحو العدم

مهرجان من الخطأ المستديم
يتحرك في حانة مغلقة

ربما لم أغلق نافذتي
كي أغرق في ليل العتبة
وبيديّ سأفتح بابي
أبصر شمعتنا الملقاة علىٰ ذكرى
منفيةٍ
في زمان دورته لصق الحائطِ

مائلاً ، مبتلاً كان
يؤشر أسماءنا المنسوخة
طيعاً كان
وعميقاً كالقلبْ

بغداد ١٩٨٥

جسد خارج جسد

عبداللّه زريقه

وأُريدْ غرفةً
تستريحُ فيَّ

وأشياءً
بدون أسماء

وبحراً
حين تشتعلُ
فيه موجة
تأتي أخرى
لتطفئها

وغُيُوماً
مشتعلةً في السماء

وَيَدِي
تلمسْ يَدِي
الأخْرى
بِحَنان

وصدراً
لا أسِمع فيه
صوت الفئران

فَتَعَالَ

أُخرجْ من هذه الورقة
التي ستصبح قبراً لك
بعد قليل

واخرج
من جسدك
واخرجْ
من كل شيء

اخرج
ولا تدخل

رأيت أشجاراً
تتفرع نيراناً

وناراً
تخرج من لسان

وخرجت من جسدي
لأرى جسدي
لا يشبهني

أُخْرج

ولا تدخل داراً أخرى
فجسدُكَ دار

وَلَا تفتحْ نافذةً
في الهواء

لَا

ستَأْتي الدِّيدَانُ
وتنزعُ عنْ وَجْهِكَ
القِنَاع

لَقَدْ رأيتُ الْكِلَابَ
تحبُّ العَجَلَاتِ

وَالْماءَ يُحبُّ
الْكتَابة

وأَنَا أحب الكتَابَةَ
وَلَا أُحبُّ الوَرَقَةَ
هَذِهِ الورقة

يوليو ـ ١٩٨٥
المغرب

اذهب، فقد جفّ القلم

جلال الدين الرومي

- لابد من مهلة لكي يصير الدم حليباً نقياً .
- الشعرة في العين تكون كالجبل العظيم
- أيها الفم، انك فوهة الجحيم
- هناك فروق شاسعة بين المحقق والمقلد ، فإن هذا مثل داود ، وأما ذاك فمثل الصدى .
- الخفاش الحقير ليس عدواً للشمس ، لكنه في حجابه عدو نفسه ، فإشراق االشمس هو الذي يقتله

ولكن ، هل كانت الشمس تتحمل منه قط عناء؟

- الاذن سوقية ، وأما العين فأهل للوصال ، العين من أصحاب الحال ، أما الاذن فمن أهل المقال .
- انك قد رأيت الصورة ولكنك غفلت عن المعنى .
- فالتمس الدرة من الصدف لو كنت عاقلاً .
- كان في ألم من أجل الماء مثل السمك .
- ان كنت تميل إلى الجدران ، فتخلص من القديم .

- لقد حبست المعنى الحر الطليق، وبذلك جعلت الهواء أسيراً للحروف.
- لابد له من الصمت بعض الوقت حتى يتعلم الكلام.
- انه المبدع الذي لا يتبع أستاذاً، وسند الجميع الذي لا يستند على شيء.
- يا من كنت تحرق الروح من أجل الجسد، انك أحرقت الروح وبها أضأت الجسد.
- فلأضربن الحرف بالصوت والكلام حتى أستطيع الحديث معك بدون تلك الوسائل الثلاث
- ماذا يضيرني لو يقع الخراب؟ إن كنزاً ملكياً سيكون تحت الإنقاض.
- ان هذه الأرض، وتلك السماء - على سعتهما - مزقتا قلبي ارباً بضيقهما.
- ولكن ماالصورة إذا جاء المعنى؟
- وماذا يعرف الحصان - بدون راكبه - عن رسم الطريق؟ فمن أجل أن يعرف الطريق الملكية، لابد له من فارس ملك؟
- الصديق مثل الذهب والبلاء مثل النار، والذهب الخالص يكون سعيداً في قلب النار.
- ان الدم ليتفجر من فمي مع الكلمات
- انزع قيد الجسد من قدم الروح، لتكون قادرة على التجوال حول المنتدى.
- لا تقل ان كل هذا خيال وضلال، فليس في العالم خيال بدون حقيقة.
- اذهب، واسع وراء المعنى، يا عابد الصورة، ان المعنى جناح لجسد الصورة.
- لو انني خطوت خطوة أخرى، فسوف أحترق.

- كانت الكواكب تؤثر فيه ، ثم أصبح ـ بعد ذلك ـ أميراً للكواكب .
- المرء مع من لا يفهمه مثل السجين .
- ان إيضاح هذا الكلام يتطلب شرحاً ، ولكنني خائف من الأفهام البالية .
- انك حين تطرق باب المعنى يفتح لك .
- في اختلاف الحروف قلق وشكّ .
- بينما الناس يبصرون السماء ، أرى أنا العرش وأهل العرش .
- النطق إذ قد جاء فاضحاً للعيب ، فإن من شأنه أن يمزق حجب الغيب .
- أنا السيف ، أما الضارب به فشمس الحقيقة .
- ان القمامة هي التي تدع مكانها حين تعصف بها الريح .
- الغضب سلطان على الملوك ، ولكنه غلام لنا .
- لا تفضح أمرنا ، أيها السراج
- ان سيف الحلم لأحدّ من سيف الحديد .
- إذهب ، فقد جفّ القلم .
- الصورة تقفز من المعنى كالأسد من الغابة .
- لو كان المثنوي في حجم الفلك لما إتسع .
- هأنذا قد أعددت المائدة .

غيرنيكا ـ بيكاسو: قراءة عربية

فواز طرابلسي

أنْ يتحدث عربي أمام جمهور اسباني عن بابلو بيكاسو وعن أشهر لوحة فنية في عصرنا، هي لوحة وُضِعت أصلاً تحت تأثير حدث اسباني وفاجع، مهمة ليست تخلو من المفارقات اذا لم نقل انها تنطوي على قَدَرٍ من التطاول. عُذري ان مَشَاهد الحرب الاهلية في بلدي لبنان قادتني إلى «غيرنيكا» وهذه ردتني بدورها إلى الحرب الأهلية الأسبانية. ومن العلاقات المتبادلة داخل هذا المثلث الغريب: حرب ـ لوحة فنية ـ حرب، وُلِدت دراسة تسعى إلى إقامة الصلة بين اللوحة الاسبانية عن الحرب وبين مدينة عربية في الحرب. وهذه المدينة هي بيروت. وهكذا اجدني على تماس مباشر بموضوع هذه الندوة عن الحوار الثقافي الأسباني ـ العربي. وسوف أتحدث في مداخلتي هذه عن تجربة مزدوجة: النظر إلى لوحة بيكاسو من منظار الحرب الأهلية اللبنانية (المضاعفة بالغزو والاحتلال الاسرائيليين والمقاومة الوطنية ضدهما) من جهة، ومن جهة ثانية: النظر إلى مدينة أخذت تتشبه بلوحة ـ الحياة تقلّد الفن (أوسكار وايلد).

ولكن اسمحوا لي أن ابدأ بملاحظة تستدعيها المناسبة والموضوع في آن معاً، وتتعلق بالعلاقة بين العرب واسبانيا. في العادة يرتحل المثقفون العرب إلى أوروبا الغربية (أو الولايات المتحدة) طلباً للعلم وانجذاباً نحو قيم التنوير والديمقراطية والتقدم. إلى اسبانيا يرتحلون بحثاً عن أندلس. عن آثار أمجاد سالفة تعوِّض عن الأمجاد الراهنة الضائعة أو المضيَّعة. إنها استعادة رمزية لأندلس تعوِّض عن الأندلسات المفقودة على أرض الوطن ذاتها. في أحسن الأحوال، نمضي إلى اسبانيا منقّبين في الماضي عن أحلام لغدٍ مُرتجى. خلال ذلك، نلتقي أسبانيا/الشعب واسبانيا/الحاضر عَرَضاً أو بالصدفة، وقد لا نلتقيها على الاطلاق. فإذا صروح الماضي تحجب قضايا وهموم ومشكلات الحاضر. هذا إذا سلّمنا ان نظرتنا إلى الأندلس العربية دقيقة وحية بالقدر الكافي. وهذا أمر يحتمل الأخذ والرد. بهذا المعنى، يتعين علينا الاعتراف بأنه توجد نظرة عربية سائدة إلى اسبانيا مثلما توجد نظرة أسبانية سائدة إلى العرب وبتحديد أكثر إلى «العربي». في هذه النظرة العربية السائدة، ينظر العربي إلى اسبانيا كأنما هو ينظر في مرآة تعكس له صورته مَجيدةً ومُجسّمةً، صورة ماضيه التليد. أكتفي منها الآن بهذا القدر. من جهة ثانية، قَدَّم لنا خوان غويتيسولو في «حوليات عربية» وفي روايات وأعمال أخرى، توصيفاً ونقداً

واضحَين لصورة «العربي» في الوعي الثقافي والاجتماعي الأسباني (والغربي). ولم يقتصر الأمر على نقد نمط معين من الاستشراق أو الاستعراب بل تعداه إلى ما هو أهم بكثير، اذ عيَّن غويتيسولو الحقبة العـربية في أسبـانيا ـ التي يسميها «فترة الثقافات الثلاث» (المسيحية والاسلامية/العربية واليهودية) بصفتها واسطة العقد في الصراعات الفكرية والثقافية على إمتداد التاريخ الاسباني منذ سقوط غرناطة إلى أيامنا هذه. والأكثر إثارة للاعجاب في هذه المعركة التاريخية ـ الثقافية تأكيد غويتيسولو على أن عدداً من كبـار المبـدعين في الثقافة الأسبانية (والعالمية) إذ حددوا موقعهم في حقل الصراعات الاجتماعية والفكرية في موقع المناهضة للايديولوجيا السائدة ـ ايديولوجيا «الصليب والسيف» ـ مالبثوا أن عادوا إلى فترة «الثقافات الثلاث» تلك كسلاح لكسر إحتكار الايديولوجيا السائدة والمهيمنة وكمرجع حضاري وكمصدر استلهام في آن معاً. وفي مقدمة هؤلاء المبدعين الاسبان هامات جبارة من مثل سرفانتس وغويا ولوركا (واسمح لنفسي بان أضيف اليهم بيكاسو أيضاً لأسباب سوف تظهر في سياق هذا البحث) وأي دليل أوضح على استمرار وحيوية الحضارة العربية الأندلسية من أن تمثل هذا الموقع في الحياة الاسبانية ـ موقع عنصر الشَغَب الديمقراطي ضد الوحدانية الفكرية والأيديولوجية المتزمتة وموقع الحافز الحضاري على الابداع المتجدد؟؟

إن أفضل تكريم عربي ممكن لهذا الجهد الأسباني النقدي هو المعاملة بالمثل أي تحديد المسافة النقـدية الـلازمة تجاه النظرة العربية السائدة إلى اسبانيا بنرجسيتها ونظرتها العوراء الوحيدة الجانب وبخاصة تَحوُّلها، ....، إلى نزعة استعادة أندلسية سياحية. وفي ظني ان إعادة الاعتبار لكل ما هو حي وخصب من الماضي المشترك واستكشاف حقول التفاعل المشتركة حول هموم الحاضر ومشكلاته مهمة حضارية عربية قبل أن تكون مهمة اسبانية. ذلك انها تساهم إسهاماً مباشراً في كسر الحلقة المفرغة لعلاقة التبعية العربية ـ الغربية. وإذا كنت أكتفي بإثـارة المـوضـوع فسوف أختم هذا التقديم بإشارتين أثنتين. تتعلق الأولى بالعرب والحرب الأهلية الاسبانية. في عام الذكرى الخمسين لتلك الحرب، فإن من المهمات الممكنة والواجبة لندوة مثل ندوتنا هو إعادة الاعتبار لدور أولئك المثقفين والمناضلين العرب، من أبناء المشرق والمغرب معاً، الذين دعموا الجمهورية الأسبانية بالقلم والممارسة وحتى بالقتال في صفوف «الألوية الدولية» ومنهم من سقط شهيداً. ينبغي تبديد الصمت الذي يلف دور هؤلاء الديمقراطيين العرب الذ ين تشكل نضالاتهم وتضحياتهم الجواب الفعال على تصوير الدور العربي في الحرب الأهلية الأسبانية مُختَزَلاً بدور بضعة الألوف من الجنود المغاربة في جيش فرانكو الانقلابي الفاشي. فقد كان هؤلاء ضحية التضليل الكولونيالي عندما ساقهم الضباط أنفسهم الذين أعملوا السيف والنار في قرى الريف المغربي أبان قمع إنتفاضة عبد الكريم الخطابي ليجعلوا منهم وقوداً للصليبية الفرانكوية الجديدة ضد حرية اسبانيا وشعب اسبانيا.

أمـا الاشارة الثانية فتخص «عرب ماربيّا» Marbello..........................
..............................، مبتكري سياحة استعادة الأندلس الوهمية هذه التي تريد التعويض عن النكسات الوطنية والقومية العربية، التي يتحمل هؤلاء المسؤولية الأساسية عنها، بشراء الأراضي والعقارات والمرابع الليلية في البلدة الأندلسية. وإذ تتساءل: لماذا اختاروا ماربيّا، ثمة من يتبرع لابلاغك بأن مناظرها والمناخ إنما تذكر بجبال لبنان.

وهنا كل الفاجعة. يأتون إلى موطن أندلس القرن الخامس عشر ليتذكروا غرناطة العربية المعاصرة التي أسهموا في وأدها في القرن العشرين! ثم أي فخر إسلامي أو قومي في أن نعلم أن ماربيّا باتت تضم الآن مسجداً هو الأول الذي بُني على الأرض الاسبانية منذ سقوط غرناطة فيها المسجد الأقصى في القدس تحت الاحتلال الأسرائيلي؟ وهل من وصف لهذه المهزلة السياحية أبلغ من قول شاعرنا العربي الكبير محمود درويش في هذا النفاق: «في كلِ مئذنة/حاوٍ ومُغتصبُ/يدعو لأندلس/ان حوصرت حلب؟! وكان لابد لهذه المهزلة ـ المأساة من أن تكتمل باختراع عرب ماربيّا لتوريادور (مصارع ثيران) عربي نزل إلى الساحة الصيف الماضي ليعيد الاعتبار ـ كما قيل ـ لدور العرب في إطلاق الرياضة الطقوسية الاسبانية في القرن . . . الثاني عشر. وهل أن الصدفة وحدها شاءت أن يكون هذا التوريادور العربي فلسطينياً؟ هي في كل الأحوال صدفة حبلى بالرموز والدلالات. لأن الرجل ـ مع احترامنا لفنه ونواياه ـ يؤكد وظيفة الفلسطيني في نظر عرب ماربيا: إنه الرجل الذي يجب أن يموت. ويجب أن يموت الفلسطيني أبعد ما يمكن عن أرضه، يجب أن يموت مصارعاً كل أنواع الثيران إلا الثور المعادى. يجب أن يموت في كل الحلبات إلا الحلبة التي تقربه من استعادة وطنه وإنتزاع حقوقه من الاحتلال الصهيوني!

بعد هذا نستطيع أن نعود إلى «غيرنيكا» وبيروت.

في البدء، كان الضوء. إنه وهج الضوء المتدفق من فجوة فاغرة وسط حطام أسواق بيروت. يخترق اللوحة البيكاسية، مثل كَفَنٍ، صابغاً كل شيء بلون معدني شاحب، فيحيل المشهد إلى كابوس مرعب.

في البدء كان الضوء. وأخذت بيروت تتشكل تدريجياً كلوحة. أخذت مَشَاهد بيروت «الغيرنيكانية» تتولى شرح لوحة المعلم الأسباني: أشلاء جثث المخطوفين الملقاة تحت الجسور. مشهد الحطام المختلط بأجساد الضحايا بعد انفجار السيارة المفخخة الأولى وافتتاح عصر «الهيكسوجين» Hexogene إلى ما هنالك. ولما استيقظتْ المدينة المفجوعة في تلك الأيام من أيلول ١٩٨٢، أيام الاحتلال الاسرائيلي لأول عاصمة عربية والمجازر، بات كل شيء واضحاً، انطلقت شخصيات «غيرنيكا» من إسار اللوحة وأخذت تمثل أدوارها في شوارع المدينة الجريحة والمقاومةِ. كان ذلك يوم الأحد في ١٨ أيلول عندما نشرت الصحف لأول مرة صُوَر مجزرة صبرا وشاتيلا ومن بينها صورة جوادين نافقَين على مقربة من جثث شبان ثلاثة. أخذت الحياة ـ بل قل الموت ـ تشرح ألغاز اللوحة. انهم يقتلون الجياد كذلك. وكان حصان صبرا يحمل الجرح نفسه الذي يحمله حصان «غيرنيكا». إنهم يقتلون الجياد كذلك. في حلبات مصارعة الثيران كما في المخيمات الفلسطينية. والمشهد الواقعي صار رمزياً. صار الحصان هو الجرح. لكن الرواية العربية تقول ان الله لما أراد خلق الخيل قبض قبضة من ريح الجنوب وخلق منها فَرَساً وجعلها تطير بلا جناح. قد يستطيعون قتل الخيل. ولكن من ذا يقوى على حبس ريح الجنوب؟

وكانت إمرأة من «غيرنيكا» تركض مذعورة في شارعِ الفاكهاني ببيروت بعدما سرت شائعة تقول أن ميليشيات حزب الكتائب قد عادت إلى المخيم: حافيةَ القدمين، مادّةً ذراعيها أمامها وثلاثة أطفال

يتشبثـون بثوبها والذراعين، النساء يركضن حافيات في اللوحة كما على أسفلت بيروت. أنه السباق القديم بين الأقدام الحافية والإشاعة. المجزرة تطارد أجسادها. والأجساد تهرب أمام الحقيقة ـ حقيقة أن «الاشاعة» صحيحة.

ولكم تسـاءلتُ لماذا صَوَّر بيكاسو نساء «غيرنيكا» عاريات الصدور حتى ذكرّتني الأمهات في الجنوب اللبناني، خلال انتفاضات القرى، كم هي فعّالة هذه العادة المتوسطية في مواجهة الدبابات الاسرائيلية! وأخذت الحياة (اقرأ: الألم. الموت. المقاومة) تؤكد الفن، وتضاعف من مصداقيته. المرأة ـ الحطبة المحترقة إلى يمين اللوحة، كَثَّفَ فيها بيكاسو عدداً لامتناهياً من الدلالات: إنها الصليب والمصلوب. الطيران الحربي وضحية القصف الجوي. تتحول في دلالاتها والرموز لتبلغ الأسطورة. إنها طائـر العنقـاء الحديثة تولد جهيضة في مَحَارِقِ الحروب الحديثة، إبنةً للمسافحة بين الجسد البشري والأسلحة الحديثة. في بيروت، سقطت المرأةَ ـ الحطبة المشتعلة أرضاً على مصطبة منزل متواضع من منازل شاتيلا، تَلَبَّست جثةَ صبّيةٍ مُلقاة على ظهرها مصلوبة بعد أن إغتصبوها وحرقوا وجهها وجذعها حتى لا ترى فعلتهم: لكن عينيها تحدقان شاخصتَين، وأصابعها مخالب متحفزة: إنها سوف تنتقم!

يد خارجة من مقبرة جماعية كأنها لا زالت تمسك بالبندقية. دوماً ينسى الجزارون أن المقابر الجماعية يكاد يستحيل إخفاؤها. فخلال الأيام الأولى، تنتفخ الجثث، فتخرج الأطراف من تحت التراب. هذه ذراع المقاتل الغيرنيكاني الشهيد المبتورة لا تزال متشبثة بالسيف المكسور ومن قبضته تولد زهرة الأمل. إنها وشم زهرة الدم يتناقلها المقاتلون عندما يسقطون.

إن «غيرنيكا» شراحة دقيقة للألم. والألم واحد أينما كان. ولقد وضع جون برجر يده على الجرح ـ كما يقال ـ عندما عرّف الألم هذا التعريف: «ما الألم الا إحتجاج الجسد». فهذه الأجساد تحتج وتقاوم.

* * *

من المدينة ـ اللوحة إلى . . . اللوحة. والقراءة العربية لـ «غيرنيكا» هي أولاً وقبل أي شيء آخر قراءة . . . اسبـانية. وليس في الأمـر أية مفارقة على الاطلاق. لقد عوَّدونا النظر إلى بيكاسو وكأنه الكوزموبوليتي الذي لا وطن له أو أنه ابن الحضارة الفرنسية. من خلال هذه القراءة لـ «غيرنيكا» سوف نكتشف عمق أسبانيولية الفنان.

لا يمكن للأدب ولا للفن الاستغناء عن الاسطورة. وغالباً ما تنمو الاسطورة حول «مشهد أصلي»، بحسب المصطلح العلمنفسوي. إن «غيرنيكا» رواية إسطورية تعيد تذكيرنا بأن مُبدعها فنان يحكمه «مشهد أصلي» هو مصارعة الثيران. لقد بدأ بيكاسو حياته الفنية برسم لمصارعة الثيران وظلّ يصور هذا المشهد حتى آخر أيامه. وإذا كان زملاؤه فنانو وأدباء اسبانياً قد لقبوه «التوريادور في فن الرسم»، فإن الأصح أن بيكاسو إلى شخصية الثور مُنجذب. فالثور هو «إيماغو» Imago الفنان، أي تصـوره المثالي عن ذاته. وسوف يلعب بيكاسو، على إمتداد حياته الفنية بمهارة نادرة على كافة الالتباسات التي توحي بها شخصية الثوربين قوة وتوحش، وشهوة وأُلوهة، وفحولة وشر.

إن «سلسلة فولار» .La suite Vollard من أبرز أعمال بيكاسو بين قيام الجمهورية الاسبانية عام ١٩٣١ واندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٣٦: مئة محفورة يرقى بها المعلم إلى قمم متصاعدة من المهارة والحذاقة في الصنعة والاسلوب، مُفتتحاً ماسُمّي «المرحلة الاسطورية» في فنه التي سوف تستمر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. والكلمة ـ المفتاح لتلك الأعمال هي الصراع. صراع متداخل مُتعدِّد على مستويَين: الصراعات الداخلية في نفس الفنان الممزَّق بين نوازع وأهواء متضاربة ومتناقضة من جهة، والصراعات المحتدمة والمتصاعدة في وطنه من جهة ثانية. ذلك ان الأحداث الأسبانية تقتحم حياة الفنان الحميمة إقتحاماً وهو المنصرف إلى حياته الغرامية وفنه. والمحفورات بهذا المعنى أعمال فنية سياسية لأنه «الفن يكون سياسياً» ـ حسب تعبير ريجيس دوبريه ـ «عندما يأتي التعبير السياسي رغماً عنه، وعن غير سابق تصوُّر وتصميم». وهكذا حال بيكاسو في «سلسلة فولار» التي يسجل فيها يوميات فنان في دوامة من النزاعات تدور حول محاور الفن. الحب. العنف. الموت. وبقدر ما يراوغ في التعبير السياسي المباشر بذلك القدر يكتسب تعبيره قوة وزخماً. ولذلك تجده يلجأ إلى التصعيد الاسطوري ليستطيع الاحاطة بكامل مفارقات ومراوغات جدل الغرام والحرب هذا. والحقيقة أن الثور هو بطل تلك المحفورات، إليه يوكل الفنان مهمة التعبير عن مختلف أوجه معاناته، مُستظهراً سلسلة لامتناهية من الوجوه والرموز والدلالات والأدوار التي تزخر بها شخصية الثور عبر التاريخ وفي الميثولوجيا: «الساتير» Satyre ، الإلّه ديونيسوس، المينوطور، أُوديب، اختطاف الإلَه زفس Zeus لأوروبا، مصارعة الثيران، ومصارعة المينوطور، الخ. وبين المحفورات الأخيرة في تلك «السلسلة» ستجد محفورة «مصارعة المينوطور» (١٩٣٥) التي هي أكثر الأعمال مهارة واكتمالاً. فيها يستحضر بيكاسو شخصية المسيح المخلِّص. وإذا نحن في إزاء «التمرين الأخير» قبل «غيرنيكا».

في مطلع عام ١٩٣٧، وفيها مدريد تقاوم ببسالة أعنف هجوم للقوات الفرانكوية ومصير الجمهورية والثورة تحيق به أفدح الأخطار، ينفث بيكاسو كل غيظه ضد فرخ الدكتاتور في كرّاس من الشعر الهجائي المُقذع بعنوان «حلم وأكذوبة فرانكو» تزيّنه ١٨ محفورة بالغة السخرية والعنف. لقد اختار بيكاسو، في أول رد فعل له على الانقلاب واندلاع الحرب الأهلية، أن يخوض المعركة في الميدان الايديولوجي. فتصدّى مباشرة للقيم والشعارات التي أطلقها الانقلابيون مُجسِّداً في شخص فرانكو كل شخوص ورموز أسبانيا الرجعية على مرّ التاريخ. وإذا افترضنا أن بيكاسو يستلهم شخصية معينة من التراث أو القصص الشعبي الاسباني، فالأرجح أنه يسخر من قصص وملاحم البطولة الخرافية المنسوجة حول شخصية «السيد» Elcid الذي جسدت فيه اسبانيا القرنأوسطية كل قيمها: البطل القومي الذي يفتتح حرب الاسترداد ضد العرب، الكاثوليكي المؤمن، الفارس المغوار والأب المثالي، ورجل الأعمال الناجح وأخيراً ليس آخراً، القائد الذي لا يتزعزع ولاؤه لعرش اسبانيا. فكأننا ببيكاسو يرى في فرانكو «السَيِّد» المعاصر، فيشهر سلاح فنه لتحطيم الخرافة المتجددة. والثور هنا أيضاً هو بطل هذا الشريط المصور، يبرز مُحاطاً بهالة من شمس مثل آلهة الأقدمين ليخلِّص اسبانيا من الفارس المسخ.

نبحث عن نَسَب لبيكاسو في العادة عند التكعيبيين أو السورياليين، والأصح ان غويا هو «الأب الفني» الشرعي لصاحب «غيرنيكا»، باعترافه هو ذاته لاندريه مالرو. وكمثل غويا، استحضر بيكاسو الأشباح والمسوخ والفزاعات من أعماق التاريخ وزواياه المُعتمة كما من ساحات الحروب الحديثة،

استحضرها ليطردها. لقد قال بودلير عن غويا أنه الفنان الذي جعل المسوخ قابلة للتصديق. والقول نفسه ينسحب على بيكاسو الذي وضع يده على الفاعلية السحرية للتمائم Feliches : ان تُحرِّر البشر. أسمعه يقول لمالرو: «كل التمائم أسلحة. . . إنها أسلحة لمساعدة البشر كي لا يظلوا ضحايا الأرواح والأشباح، كي ينتزعوا استقلالهم. إنما التمائم أدوات. وإذا ما اعطينا الأرواح اشكالاً مجسدة، فإننا ننال بذلك الحرية والاستقلال معاً».

ولكن قبل أن نغادر بيكاسو الأسبانيولي، يبقى علينا أن نحاول إجابة هذا السؤال: لماذا حجب بيكاسو العدو/الجزار في «غيرنيكا». حظى هذا السؤال بإهتمام العديد من شُرّاح ونُقّاد الجدارية. اعتبر البعض أن العدو ليس محتجباً وإنما هو متجسد في الثور. مع أن هذا القول يتنافى مع كل تناول الفنان لشخص الثور ودلالاته. والبعض الآخر قارب التفسير الأرجح صحةً بالإشارة إلى الوقع المميز لتغييب العدو الذي لا يظهر إلا من خلال ضحاياه. وما من شك في أن أبرز سمات الإبتكار الابداعي في «غيرنيكا» هو أسلوب الجلو والتقطير والتكثيف الذي استخدمه الفنان ليرقى إلى أوج البلاغة التعبيرية، فجعل من كائنات «غيرنيكا» ليس مجرد ضحايا وإنما مسوخاً تدل أيضاً على وحشية وبشاعة القَتَلَة. وهو إذ ادغم في شخصية واحدة الضحية والقاتل معاً، استظهر حقيقة الحرب على البشر. على أن الحرب الأهلية كانت حرباً أهلية مضاعفة بغزو خارجي. فهل كان للبعد الأهلي للحرب الأسبانية من أثر على اعتماد الفنان لهذا الخيار الأسلوبي، خيار تغييب العدو والإدغام بين القاتل والضحية؟ نرجّح الجواب الايجابي على هذا السؤال. فقد غيّب بيكاسو العدو، لأن «العدو» هو في الداخل أيضاً. ولعل مثل هذا الجواب يسمح بإعطاء التفسير الملائم لشخصية الثور القابع في الركن الأيسر من الجدارية، فيما سائر شخوص المشهد مندفعة إليه مستغيثة به. في «غيرنيكا» يستعيد الثور رمزه الوثني الأصلي (كما في «حلم وأكذوبة فرانكو»): إنه اله الشمس والقوة والخصوبة كما كان عند الأقدمين، يشخص متعالياً على المجزرة الزائلة ممّثلاً أسبانيا الخالدة. إنه المخلّص الذي سوف يعيد لَمّ شتات العشيرة الاسبانية المنكوبة والمتقاتلة.

* * *

مدهشة سيرة تلك اللوحة. فبين عَرْضِها في جناح الجمهورية الاسبانية في معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧ وعودتها أخيراً إلى بلادها في خريف عام ١٩٨١، وقائع القصة المثيرة لأشهر لوحة فنية في عصرنا، تشهد على الفاعلية الجبارة للفن وأثره النافذ عندما يُرقى إلى مستوى موضوعه فيمس حقيقة العصر ويستحوذ على عقول الناس وأحاسيسهم. ومن أسف أن سيرة «غيرنيكا» وقد نفثها الفنان بحياة خاصة، لم تُكتب بعد بكامل وقائعها ومراحلها: صمودها أمام إمتحان الحرب العالمية الثانية بل وتحولها بعد تلك الحرب إلى أبرز شاهد فني عليها بحيث أضحتْ اللوحة ـ المرجع عن الحرب وكل حرب اصرار الفنان على ربط مصير عودتها إلى أسبانيا بعودة الديمقراطية إليها. عشرات الملايين الذين شاهدوها وتحولها إلى صرح عالمي لإدانة الفاشية والحرب. والملابسات المحيطة بانتقالها أخيراً إلى بلادها . . . فأي مجد ناله عمل فني يُداني هذا المجد؟ وأي فنان حلم ـ مجرد حلم ـ بأن يلقي عمل من أعماله ما لاقته الرائعة البكاسية؟ وأية لوحة فنية بلغ نفوذها حد ارتباط البحث في مصيرها بالبحث في مصير النظام

السياسي في بلدها الأصلي؟ وأقتضى إنتقالها من بلد إلى بلد قراراً من الكورتس الاسباني والكونغرس الأمريكي؟ وأحيطت اجراءات عودتها إلى بلادها بإجراءات أمنية بخطورة إجراءات حماية رئيس دولة؟ بل أي عمل فني تعتبر عودته إلى بلاده دليلاً على أن ذلك البلد قد صَفّى آخر آثار حربه الأهلية وحقق أخيراً وحدته الوطنية؟

وإليك آخر أخبار الرائعة البيكاسية. في اذار من العام الماضي، تقرر تعليق نسخة منسوجة عن الجدارية في رواق الأمم المتحدة المفضي إلى قاعة مجلس الأمن بعد أن تبرّعت أرملة نلسون روكفلر، نائب الرئيس الأميركي الأسبق، بإعارة المنسوجة إلى الأمم المتحدة. قطعاً إن رواق المؤسسة الدولية أكثر إستحقاقاً لاحتضان «غيرنيكا» من قصر أسرة عريقة من أُسر المجمّع الصناعي ـ العسكري الأميركي. فها إن اللوحة سوف تحتل أخيراً المكان اللائق بها حيث ستظل مُسلّطة كسيف ديمقليس Democles فوق رؤوس الذين يمسكون بمصير الحرب والسلام في العالم. وإنحيازها قاطع كمثل ذلك السيف إلى جانب السلام العالمي.

* * *

لقد دخلت «غيرنيكا» الاسطورة بصفتها اسطورة سياسية عن عصرنا. ولعلنا نستطيع أن نعدد هنا طبقات الدلالة التي تنطوي عليها في تحولها من منظر واقعي إلى مشهد رمزي فرِوَاية اسطورية، وهي تجمع تصوير مجزرة حربية (قصف الطيران الألماني لبلدة غيرنيكا الباسكية) إلى التعبير عن الحرب الأهلية الأسبانية كصرخة ادانة ضد الفاشية، إلى قول حقيقة الحرب، كل حرب، وصولاً إلى تحولها الأخير إلى اسطورة فنية عن عصرنا هذا. وهكذا تستكمل «غيرنيكا» ارتقاءها من الحدث المخصوص إلى الشمول الكوني. فإذا بها في الأخير تعود إلى «المشهد الأصلي» إذ يندغم فيها مشهد الصلب (المتلعمن والمتجرد من موحياته الدينية) بطقس مصارعة الثيران. ولكي نستبّين هذه الدلالة الأخيرة للوحة، يكفي أن نضعها بين لوحتين جداريتين رسمهما بيكاسو عام ١٩٥١ بعنوان «الحرب والسلم». والحقيقة إنه في لوحة «الحرب» صوّر بيكاسو إنتكاس العالم نحو الهمجية. وفي لوحة «السلم» صوّر يوتوبيا Utopia الحياة الجديدة. ضَعْ «غيرنيكا» بينهما، تلقاها مشهد صلب. إنه إنساننا المعاصر المصلوب بين خطر الابادة والانتكاس نحو الهمجية بفعل ما ابتكره من قوى تدميرية، وبين الأمل غير المتحقق بعد في بلوغ الحياة الجديدة. و«غيرنيكا»، في تحولها الأخير، ما هي إلا هذا الحاضر الموزع الممزق. هذا «المَطْهر» Purgatoire الذي لاينتهي بين جحيم الحرب وجنة الحياة الجديدة.

هذا بعض مما قالته «غيرنيكا» لمواطن في بيروت خلال صيف وخريف العام ١٩٨٢. وبعد فأية جمالية في هذه اللوحة؟ لقد أراد بيكاسو للوحته أن تقول الحقيقة التي تهز وتحرِّر لا الجمال الذي يبهر ويريح. ولست أجد من وصف لوقعها المؤرق إلا هذا التعبير من لغتنا العربية ـ الروعة ـ مُلتبسةً بين رَوْعٍ ورَوْعَة، لتقول هذه المعاني المتداخلة: الهَوْل. الحرب والجمال.

مداخلة في اللقاء الثاني للحوار العربي ـ الاسباني ـ المارية (اسبانية)/ أيلول ١٩٨٦

حديقة المرايا

عبد القادر عقيل

هي : سنديانةٌ طافت بمائة شتاء ومائة صيف.
ذاكرةٌ مثقوبة، تائهة في ادغال العمر الطويل.
كوكبٌ شحّ بريقه.. نبذه مداره.. نفاه إلى مجاهل الفضاء السحيق.

وهي : قلبٌ في رعونة العشرين، يعزف لحن النضارة والشباب.
شهوةٌ غير مروضة، أنوثةٌ عاصية.
موقدٌ تشتعل فيه جمرات العاطفة السخية.

وهما، دون مشاركة من أحد، في بيت كبير به الكثير من الحجرات.

الجدة في حجرة، جالسة على كرسي، في هدوء التمثال، مغمضة العينين. كل شيء ساكن فيها إلا سبابتها التي لا تكف عن الشهادة، وريقٌ يجد طريقه لينسكب بصمت من طرفي الشفتين المتدليتين بإهمال.

والحفيدة في حجرة، تعقص، بشكل هندسي أنيق، شعرها الحالك السواد. تستر جسدها البضّ بثياب داخلية في لون الثلج. تتحسس بأطراف أصابعها شفتيها الشهيتين موقنة بأن بإمكانها تدمير كيان من سيرتشف رضابها.

.. .. ..

قلت لها وأنا في ريبة من أمري:

«هل تقولين أن سيدتكِ تدعوني إلى وليمة في قصرها؟»

« ـ نعم ياسيدتي، أنتِ وامرأة ساقي العزيز، وامرأة خبازه، وامرأة صاحب دوابه، وامرأة صاحب سجنه، وامرأة حاجبه.. لقد زينت سيدتي لكنّ المجالس، وهي بانتظاركن».

« ـ انصرفي الآن، وبلغي سيدتكِ بقبولي الدعوة».

جلستُ أفكر حائرة، لابد ان امرأة العزيز تكيد كيداً، ولابد أن حديثنا عن شغفها بحب يوسف قد

وصل إلى أسماعها. . لكن كيف نسكت وهي تراود فتاها عن نفسه، إنّا نراها في ضلال مبين. إنما سأقبل دعوتها شوقاً ولهفة لرؤية المملوك الذي يقولون إن الإلّه أيل لم يبدع أحسن منه صورة بين البشر، وان وجهه كالقمر، ولونه أنصع من الثلج، يرى الناظر نفسه من صفاء لون وجهه.

تخرج الحفيدة من حجرتها، كفراشة تتقافز في الممر المؤدي إلى حجرة جدتها. تلقي نظرة حنان عليها. تدخل بهدوء. تمسح الماء عن طرفي فمها. تفتح الجدة عينيها وتسأل بصوت مكتوم:

«من أنت؟».

« ـ أنا».

« ـ أريد ماءاً».

تخرج وتعود بكوب ماء. بهدوء تُنزل الماء في فم جدتها حتى ترتوي. تمسح بقايا الماء عن عنقها. تقبّل خدها المتغضن. تمصمص الجدة شفتيها كطفل انتهي لتوه من الإرضاع.

تتركها جالسة على كرسيها وتتجه صوب الهاتف.

دخلنا القصر والشك ينهش فينا. ماذا تريد بنا امرأة العزيز. إن الغضب يسوّد وجهها القمري رغم تحياتها وابتساماتها.

رأينا أمام كل مجلس جام فيه عسل وأترج وسكين حاد. جلسنا في صمت الموت ننتظر ماستأمر به امرأة العزيز.

قالت: «لا تقطعن ولا تأكلن حتى أعلمكن».

وهذا مازاد في ريبتنا وفي ارتجافة أطرافنا.

قالت بصوت حاد لخادمها: «أدع لي يوسف».

كانت لحظة لا تنسى حين دخل علينا يوسف. شهقتُ دهشة فيه، واحترتُ لحسن هذا الوجه الذي لم يخلق له مثيل بين البشر. لم انتبه لحيرة بقية النسوة إنما سمعتُ امرأة العزيز تقول:

«اقطعن مامعكنّ».

خلتُ إنني سأموت دهشاً وحيرة ووجداً، وان صدري سينشق لفرط تدافع قلبي. عرفتُ إنني قطعتُ يدي بالسكين حتى العظم وأنا أحسبُ انني أقطع الاترج دون أن أشعر ألماً في القطع والجرح.

قالت امرأة حاجب العزيز:

«حاشا لله، ما هذا بشراً».

لم يحتمل يوسف منظرنا فتوارى عنا. . حينها قالت امرأة العزيز:

«ذلكنّ الحب الذي لمتنني فيه».

ولما وجدت العذر عندنا أباحت لنا حقيقة الحال وقالت:

«لقد راودته عن نفسه فاستعصم».

وهتكت جلباب الحياء قائلة:

« ولئن لم يفعل ما أمره ليسجنن».

حدثني قلبي أن أحتال على امرأة العزيز وأكيد كيداً فأستميل يوسف نحوي. قرّبتُ منها وهمستُ في اذنها:

«دعيني ياسيدتي أختلي به للنصيحةوأساعدكِ علّه يستجيب».
حدقتْ في وجهي ملياً بحثاً عن أثر لحيلة قد تنطلي عليها ثم وافقت على خلوتي بفتاها. مسحتُ الدماء في جلبابي، وقمتُ أتعثر في مشيتي كأن بي دوار. دخلتُ الحجرة التي بها يوسف. وقفتُ أمامه وجهاً لوجه. أي لسانٍ بوسعه النطق، أي عقلٍ يفكر، أي عينٍ لا تفضح أمام هذا المَلَك.
قلتُ ورجفة قلبي تتعب حركة لساني، وخدر لطيف ينمنم جسدي:
«أريد أن أكون لكَ، فهل تكون لي؟».
لكنه استعصم وأراني صدوده.
تضرعتُ إليه وتوسلت، قلت له دون حياء أو خجل:
«يايوسف، أقض لي حاجتي، فأنا خير لكَ من سيدتك».

« ـ جدتي».
تهزها برفق.
« ـ جدتي».
تفتح عينيها. تغلق فمها فتبدو كتينةٍ يابسة. تدير رأسها ببطء شديد في اتجاه آخر.
« ـ أعددت لكِ حساءاً».
ترفع الملعقة بهدوء، تنفخ فيها بلطفوتقربهمن فم جدتها. تشرب الحساء. تكرر الحفيدة الحركة نفسها دون ضجر.
تمسح فمها. تقبلها. تتركها وحيدة في جلستها.

نائمـةٌ في خيمة مزركشة الألوان. الخيمة في صحراء يسرح برماله الصفراء على امتداد سماء تتماوج فيها ألوان الأحمر والأزرق والأخضر والأبيض. كل لون يناجي، بنغمة خاصة، قمراً مكتملاً قادماً، مع غروره، من بعيد. عند مدخل الخيمة أسد عظيم له عيون واسعة متلألئة تتلصص عليّ. أسمع الأسد يعزف على الماندولين ويغني أغنية حب عذبة.
أخلع ثيابي كلها وأقول:
«ليته يقتحم الخيمة ويفترسني».

تفتح الحفيدة الباب، يدلف متسللاً شاب يافع يماثلها سناً ونضارة. يبدو عليه الإرتباك. تتأكد من أن جدتها مغمضة العينين. تشير له أن يتقدم. على عجل يمر الشاب، تتبعه، وتُدخله حجرتها.

أفتـحُ الباب بأناة ورفق. أتقدم سيدتي وبيدي شمعة أنير لها الدرب. نتهادي إلى الداخل. قرّبتُ الشمعة من وجهه. كنت في ولهٍ لرؤية البدر المنير. أطلقتْ سيدتى تنهيدة جعلتني أتراجع من أمامها.
أخذتْ من يدي الشمعة وجلستْ أمام رأسه تتأمله في هجعته. اشارتْ إليّ أن أتركها وحدها.
خرجتُ على مضض وأنا ألعن الحظ الذي حولني جارية وجعلها أميرة.
شبت نيران الغيرة في صدري فوقفتُ وراء الباب أسمع مايدور بالداخل.

« ـ من أنتِ يا من صورك الله في أجمل صورة، ولِمَ اقبلتِ في هذا الوقت؟».
« ـ أنا إبنة أمير سمجنان، وأنتَ ضيف عند أبي، كنت أسمع أنباء شجاعتكَ وخوارقكَ يا من لا ندّ له بين الأبطال، ولا يثبت أمامه أحد في القتال. لقد قضيتُ الأيام والليالي أمني النفس بلقائكَ، فإن رأيتني جديرة بكَ، فأنا سعيدة لأن أكون لك».
أقلقني كثيراً الصمت الذي حلّ بينهما. تمنيتُ لو أستطيع فتح الباب ومعرفة ما يجري، تمنيتُ لو أقول له كيف ألهج بعشقه، وأحترق من جواه، وكيف سيّج حبه قلبي، وحوّل حياتي إلى رماد. دعني أهرق على قدميكَ عبراتي وتراتيلي، وأشكو لكَ إندحارات قلبي وأوجاعي.

....

تفتح الحفيدة باب حجرتها. تطلّ منها. شعرها منسدل كبرقع على وجهها. تُخرج الشاب. تتقدمه. تصل إلى حجرة الجدة. تلقي نظرة مختلسة إليها. تتأكد من نومها. تشير للشاب أن يسرع بالخروج. قبل أن يخرج تصطدم رأسه برأسها وهو يحاول إختطاف قبلة سريعة منها.
تغلق الباب. تتجه صوب الحمام بينما تجلس الجدة وحيدة على كرسيها.

أمام مرآتي بكامل زينتي. لبستُ الثوب الطاووسي الأحمر المطعّم بالفصوص وأحجار الكريستال والخرز والترتر. فتحتُ الباب وجلستُ على حافة السرير أنتظره. ووراء الباب أرى بحراً هائجاً. من بين الأمواج يخرج غيلم ضخم يتقدم نحو حجرتي. عيناه الساحرتان تناديني. تستعرّ في صدري لهفة اللقاء. أتمدد على الفراش. يجاهد الغيلم في الوصول. يصل منتصراً على الأمواج. أمدّ له يدي. يحاول الدخول لكن الباب أضيق من حجمه.
هو في البحر يحاول الدخول.
وأنا في الحجرة أدعوه للدخول.

.. .. ..

تفتح الباب. تحييه. تقبله. يدخل وبيده أكياس من الفاكهة.
« ـ كيف حالها؟».
« ـ بخير يا أبي».
تأخذ منه الأكياس. يدخل حجرتها. يقبل رأسها. تفتح عينيها. تغمغم بكلمات مبهمة. برفق شديد يحملها من على الكرسي. يضعها على فراشها. يغطيها جيداً. يطفيء النور ويتمنى لها أحلاماً سعيدة.

طافيةٌ على ماء رقراق يأخذني إلى البعيد. أشعرُ ببهجة غامرة وأنا أرى ألوان السماء والشمس والخضرة من حولي. أرى الماء يأخذني إلى حافة شلال شاهق، افتح ذراعيّ وأستقبل السقوط مع الماء.

٢٢ أغسطس ٨٦

وئيداً بإتجاه الموت

عبدالله الريامي

[إلى سيف الرحبي : كمن يتهيأ
لابادة لحظة انتظار طالت]

فضيلة

أقعـد، في المـدينة أمشي حيث الناس موزعين كالغبار في أكياس شبه متساوية على الشوارع والحافلات والحانات. يصطحبني ألمي وحرقة كل ماهو آت. على حافة الرصيف أقعد، أتمدد بين أقدام المارة، يمكنني أن أرى من الأسفل ملابس داخلية مبللة لرجل مصاب بالسيلان، وعندما تمر سبع نساء أرى ثمانية منهن يخبئن في جواربهن ألف خديعة لصباح ما.

في زاوية المقهى أنظر مشدوهاً، جرذ قضى مائة عام في جحره المظلم وخرج لتوه. يباغتني «مجنون» المدينة، يحملق فيّ ثم ينتزع لسانه من رعشة شفتيه الدائمة: لماذا لا يجن هؤلاء! لماذا يبدون كعقلاء دوماً. اني أرى في هذه المدينة موتاً لا يتحقق.

قد تبدو وحيداً في سماء، والآخرين فراء ثعلب معلق على حائط. قد تكون جائعاً في مدينة تكرس مشاريعها لتعميم الفضيلة.

طنين، طنين مزمن. وعلى مرأى من عيون المساء وهي تتوزعه، «المجنون» أدخل سيخاً محمياً لاغتيال ذبابة اعتقد وجودها في أذنه.

منذ زمن كان يمشي.

صباح يوم ما..

هي لا تعرف قمراً هاجر تخوم «حلفين».

حطام الذكرى يعشعش كما عصفور شتوي في سرداب المخيلة، رهين بالأمس هو. نزقاً، في جيبه يخبيء الحجارة، ويلوح بصيف من الأشجار النائمة. في كل ليلة كنت أدفع عربات العتمة إلى منتهاها، وفي الصباح أحدق ملياً في فنجان القهوة الذي لا ينتهي، أنتفض بعده مقتفياً أثر شارع آخر. على حافة الفراش تتلوى هي كليلة استوائية.

- لم أتخيل يوماً أن . . .
- يعجبني أن تسأل المرأة الليل
- إصرارك هذا، حريق يلتهم مدناً بأكملها.
- ثمة بحار عطشى
- أعرف حالتك، ماتعانيه . .
- تعرفين حالة مقدارها خمسون ألف سنة، تظنين!

يزيح الستارة بأصابع قلقة، لم تعد تعرف أي شتاء جديد تحتمي منه، أو أي صيف قادم تغازله، حتى أصابعي فقدت قدرة التنبؤ بالكوارث كحيوان منحط السلالة. هل ستكونين أطول من غيرك ياهذه الليلة! سيفترسك صباح أحلق فيه في الفضاء نحو أبراج فقدت ألفتها، وربما تكون افتقدتنا.

- تريد أن تسدد ديون وحدتك الطويلة بي أنا . .
- سئمت هذا الغياب الطاعن، يذبحني طعم ماء شربته صغيراً، صغيراً فقط.
- وتتركني وحيدة هكذا
- أحتقر امرأة لاتستطيع رهاناً سوى أنوثتها.
- لأجلي كن مازوخياً ليومين آخرين.
- لا تشرفني، كل قارات هذا الوجع.
- وأنا . . تحاول خنق زمن كامل بدقائقه وساعاته.
- ألا تفهمين؟ هل تقبلين برجل نصف مخيلته مشلولة، والآخر مهمل حسب الطلب.
- لا، ولكن، أنا . .
- أعرف صديقاً أغرم بأحداهن نام بعدها قروناً من القسوة، إني أشبهه.

يقفز من الفراش وكأنه سينقذف من النافذة، بنشوة عارمةيفرك يديه، آه ماأجمل جريمة هذا الصباح: نرجسة تقبل الندى.

- تعدني بالعودة
- . . . .

أيها الآتي، أيها الآتي الذي لا تليق إلا بالخراب.

إقالة

يقف على الرصيف. تلاحقه الطرق، أنهكته الطرق.

مذعوراً يمر براحته على جبينه المبلل، يحمل قدميه ويستأنف بخطوات لاهثة إلى البيت، لا صوت ـ هكذا ـ منذ سبع سنوات. فنجان قهوة وسيجارة، يعتدل فوق مقعده، يدير الزر، بعد قليل يشاهد الجولة المسائية والأخيرة. ينظر كآبة الأشياء المبعثرة، محاط هو بالمنافض والصور والأوراق الملونة، محاط هو بالذكريات. تلتصق عيناه بصورة الحائط، عنق نافر، عينان ساحرتان، خصلات شقراء. سبع سنوات وصورته مزدهرة في الأعين، يحوِّل عينيه إلى شاشة التلفاز، يتحسس أسفل جفنيه أن يذرف دمعة واحدة على الأقل، لا . . . بدأت الجولة، يتأرجح الصدر على دقات قلبه الجامحة، إنه في المقدمة، كم هي رائعة هذه السيقان، طالما احتضنها، « . . . » في المقدمة، تخطاهم جميعاً، سنربح رهاننا بوفائه المعتاد.

هو هناك في الحلبة يمارس انتصاره، انتصارنا الدائم. طفولته ونزقه، حميمية التصاقنا، كنت بارعاً في ترويضه وتعليمه، وكان بارعاً في الاستجابة، سبع سنوات وحيداً له وحده، احتضنه بـ. . . ، هو هناك، وأنا هنا، إنها عملية أشبه بشفط الدم من أوردة رأسي.

يتثاقل من على مقعده إلى صورة الحائط، يقف بصلابة معهودة، يتبادلان النظرات بشراهة الوهلة الأولى. رعشة باردة تغمر الجسد، ضجيج في الحلبة هناك، ضجيج في الرأس، ينزلق على الحائط، يتكوم، ثانية يقاوم وينهض، يتحشرج:

هل أبدو كسائس خيول أقيل البارحة.

عشـرون عاماً..

يستطيع أن ينجو من نفسه هذه اللحظة.

لابد من العودة.

تضلل رأسـه الشمس، يستبيح الدخان المكان، يلمس الكأس كما طفولته المضببة، حفرتني غربتي، بأنف محشو بالدخان يتجرع الكأس. أربع دقائق لا بأس، يندلق في القطار طلقة طائشة. . جدارية الصخر والعشب تحف بهذا الجسد الحديدي يتلوى مسرعاً كزئبق فقد صوابه.

ـ التذكرة سيدي

ـ كأس عصير

ـ جرائد

ـ سيجارة أخيرة، آه لقد أنهكتني السيجارة، الرحلة، هاهي تلوح كما هي منذ عشرين عاماً،

تلوح في الذاكرة.

أحصنة، ماضٍ موشوماً به لم أقترفه، قلاع، وجوه مسنة وشابة لا بد وأن تكون مسنة الآن، نخيل، أسوار تشبه أخرى، رائحة الطين، لا أطيق الذي حدث ولو قليلاً.

- التذكرة سيدي

(الآن يمكنني أن أصافحهم، وتقاسيم سحناتهم لا تحمل اتهامي هذه المرة)

- عليك أن تضيف ثمن مائة كيلو متر

(دائماً كانوا يتجمهرون في قلبي لحظة موتي صباح مساء)

- إغفاءة...

- تـ.. ضـ.. يـ.. فـ.. ثمن مائة كيلو متر

- مستحيل، قاصد أنا إلى...

- لقد تجاوزتها سيدي بمائة كيلومتر

(إذا ثمة متسع من الوقت لتذكر فصول ليلة لم تأت بعد.)

ديسمبر ٨٦

جريمة محترمة جداً

عبد الستار ناصر

«الرأفة اناقة الطغاة»
برنارد شو

لم أكن أعرف عنوان صديقي (سالم درويش) وليس عندي من الوقت غير يوم واحد فقط، إذا
أعثر عليه، سأقتل نفسي بيدي، وأنهي من هذا البلاء الذي يطاردني وينهش بي.

خرجت من (الشورجة) وعبرت الشارع الضيق الذي يقطع المحلة إلى نصفين، سألت عنه أبنا
محلة (فرج الله) وأشقياء (الطاطران) وتلاميذ (الجعفرية) ودلالات (أبو سيفين). . راح من بقايا زمني
ما يزيد على أربعمائة دقيقة، ولم أقف على أثر أو إشارة أو دليل أو إفتراض يرميني إليه.

قطعت تذكرة إلى سينما (الفردوس) أحدّق في ملامح البشر، ينتظرون (فلاش غوردن) عسا
أرى أو أحس أو أتوهم وجه (سالم درويش) بين تلك الوجوه. . لكنني خرجت منكسراً، ازداد خوفاً عل
رأسي، أمسكه لئلا يتبعثر فوق أرصفة الرصافة.

ليس معي، غير يوم واحد، راح نصفه قرب المقاهي والبارات وبيوت الدعارة، كنت أسأ
الناس عن سالم درويش، أحكي لهم ملامحه ومزاجه وطبائعه ولون عينيه، لكن بغداد كلها، لا تعرف
من يكون هذا التائه الغامض اللغز البعيد، الذي صار يقتلني ببطء بارد وأنا أبحث عنه، ليس عندي
غير يوم مات نصفه، مات نصفي، وأنا أذكر اسم صديقي سالم درويش، أشهق به، وأصرخ، علّ
أسمع صوته أو أرى بعض ما عليه، لكن الصباح إنتهى، والظهيرة مرت بسرعة، ولم يبق أمام حيا
سوى بقية من مساء قصير وليل ميت ليس من أمل فيه.

«١»

رميتُ نفسي في واحدة من مقاهي شارع (غازي) أفكر: كيف سأقتل نفسي؟ لا أُريد أن يقتلو
بأساليبهم المشوهة، لا بد من البحث عن موت أنيق يحفظ لي شكلي وملامحي وكبريائي، هذا التعب
الذي صار يلبسني، تسرب في كل جزء من جسدي، أشرب الشاي وأنا أُحدّق في و جوه المارة، كاد

عيني تسقط فوق حصران المقهى، هذا الموت البطيء، ذرات من اللذة، سأنتهي من حياتي، وأنقذ قلبي من هذا النبض الزائد، يرعبني ويطحن تجاويف جسمي ويسلب أعصابي.

إقـترب مني شحـاذ، كان يبتسم، ترك أسنانه الصفـر خلف أصابعه مثل صَبيّة خجولة، ثم إنكسرت ملامحه فجأة، وأنزل يديه خلف ظهره.

راح هذا الشحاذ ينظر خلفه مرة، ويلتفت إلى اليمين مرة ثانية، ثم وقف أمامي وقال بصوت خائف:

ـ أنا أعرف مكانه.

رفعت رأسي بقوة، ماذا يقول هذا الرجل؟ مكان من؟ يعرف من؟ هل يعني مكان صديقي؟ من يدري، ربما يرحمني هذا الكائن البائس من قتل نفسي والبقاء حياً سنوات أُخرى؟

كنت صامتاً، لم أسأله، كيف أُصدق هذا القنفذ الجائع وأنا مقتول منذ صباح اليوم أسأل عن صديقي الذي ضاع في زحام المدينة؟.. لكنه أتعبني فعلاً وهو يكرر بهدوء:

ـ ألا تريد العثور على سالم درويش؟

جلس هادئاً، شرب بقايا ما تركتُ من الشاي، مدّ يده اليسرى قرب وجهي وقال:

ـ لا أُريد منكَ سوى عشرة دنانير.

نظرتُ صوب السماء، طيرٌ واحـد، ربـما كان مريضـاً، كاد يسقط، لكنه عاند جناحيه على الطيران، عشرة دنانير فقط؟ يا له من ثمن بخس أنقذ به حياتي، هل تراها دموعي تلك التي نزلت حتى عنقي، أم كان دمي؟

ـ سأعطيك عشرة أضعاف ما تريد، أنت أول هدية تأتي من السماء مباشرة.

* *

مشيت خلفه، قال لي، ونحن في المقهى:

ـ دع بيني وبينك مسافة، لا أريد أن يراك أيّ واحد وأنتَ معي.

كنت أمشي، مثل تلميذ، أتابع خطوات الشحاذ، يرعبني زحام البشر إذا ما دخل بينهم، وأخاف إذا ما تأخر في الخروج، كان دمي في جيب واحد من جيوب هذا الكائن الغريب، يمكنه الآن مسح شهيقي إذا أضاع العنوان من ذاكرته.

كان بيني وبينه، فراغ يكفي إذا ما صرخت، أن يسمعني، لكنني لا أعرف اسم هذا الرجل، مشيت بسرعة، أريد أن تكون المسافة أقصر..

لماذا أقنعني بالخوف، إذا ما رآنا أحد؟ أنا لا أحد يعرفني في هذه الأزقة، ولا أحد ـ على أغلب الظن ـ يعرف هذا المتشرد الذي يشبه الفأر..

كنت أقترب منه،

صارت المسافة أربعة أمتار، ربما ثلاثة، لكنه لم يلتفت إلى الوراء.. رأيته يميل برأسه شمالاً، أحسّ بي وأنا أقترب، ضمّ قبضة يده اليسرى وقال بصوت غاضب:

ـ إبتعد، إبتعد، إذا إقتربت مني، لن تراه مطلقاً.

كنت أفعل ما يريد، بإرادة مشلولة، حتى صارت المسافة بيني وبينه تكفي قافلة من البشر، أحدّق في هذا الجرذي الجائع وأسأل نفسي: هل يمكن حقاً أن يقودني إلى النجاة؟!

- ٢ -

من زقاق فارغ، إلى زقاق متخوم بالروائح العفنة، من محلة تغرق في ماء آسن، إلى محلة مهدمة غادرها حتى أشباحها، من شبر إلى شبر، كنت أمشي خلف هذا الشحاذ العجيب. . لا أدري حقيقة ما يجري في الخفاء.

مجرد حلم يتكرر في يقظتي: إنني أرى سالم درويش، الشاهد الوحيد على براءتي، نذهب سوّية، ونخبرهم بما جرى، أعرف انهم يتربصون بي، ليس عندي سوى نصف يوم، أعطيهم الدليل على نزاهتي، وأنقذ نفسي وعائلتي من الموت. .

وقف الشحاذ قرب بيت عتيق نصف مهدم لم يطرق الباب، فقد كان مخلوعاً ومركوناً على حائط سميك. . لم يلتفت صوبي، لم يخبرني بشيء، وبقيت قرب البيت، لا أعرف ماذ أفعل؟

تمزق جزء آخر من تلافيف مخي، وأنا أنتظر، هذه مؤامرة العمر، حائك ماهر يخططها ويسمرني في الأرض، مابالها سيقاني وغضاريف جسمي؟ لماذا أخسر عمري وأنا مازلتُ في أجمل أيام شبابي؟ من يدفعني إلى التهلكة، أنا أكثرهم براءة، نافذة واحدة للصحو والنقاء وطيبة القلب. .

مددت عنقي نحو أطلال البيت، رأيتُ (سالم درويش) يشير إلى مكاني. .

كانت مساماتي ميتة كلها، أريد أن أتحرك، هذا طوق نجاتي، ماذا أريد غير هذا النعيم، وأنا أرى عنقي ينزل عن حبل المشنقة؟

جاءني الشحاذ اللعين، يبتسم مثل عاهرة، ملامحه إنقلبتْ إلى حذاء مبلّل، إلى ملامح رجل شبعان، وقال:

- إدخل، ماذا دهاك؟ إنه ينتظرك.

لا أدري سرّ خوفي وأنا أحدّق في وجه الشحاذ، كل شيء تغيّر في أعماقي، كأنني لم أعرف سالم درويش طوال طفولتي وصباي وأيام إنتمائي (إليه)!

مشيتُ خطوة واحدة صوب هذا البيت الساقط، ثم خطوة ثانية صوب صديقي، ثم ثالثة صوب سؤالي الذي لا جواب عليه، ثم خطوة رابعة نحو مشنقتي التي إنفكتْ عن عنقي، أو. هكذا ظننتُ.

* *

دخلتُ على سالم درويش، ولم يبق من وقت أملكه، سوى خمس ساعات. . لم يبتسم في وجهي، لم أسمع منه ترحيباً ولا سلاماً ولا أية ردود فعل، لم أعرفه، هو الذي أعرفه كما نبض قلبي وآلامي.

كان الشحاذ قد فارقنا، ولم يسأل عن النقود، كل شيء أمرّ عليه صار غامضاً وغريباً ومرعباً، هل

تراني أحلم؟ هذه مساحة من الدنيا لا مكان للكوابيس فيها، كان يكفينا كوابيس نهاراتنا ويقظة مشاعرنا . .

نظرتُ إلى سالم درويش، كنت أريد أن أنطق بشيء، لكن وجه صديقي ضاع من بين عيني، أمسكه في القلب، لكنه ينزلق من تجاويفه بسرعة.

بعد نصف ساعة، قلت بصوت منكسر لا يناسب حبل مشنقتي الذي إنفك عن عنقي:

ـ كيف حالك يا سالم؟ أنا أبحث عنك منذ بداية النهار. . وحدك من يعرف الحقيقة وعليك أن تأتي معي وتخبرهم بما جرى.

كان صديقي مرعوباً، أو هكذا تخيلته عند أول نظرة، قال بصوته الخشن.

ـ لكنني إذا أخبرتهم بما رأيت، سيقتلونني. أنتَ لا تدري كم يكرهون الشهود إذا ما تعلق الأمر بمصالحهم ورجالهم.

صرخت:

ـ وماذا أفعل يا سالم؟ أنا لا أُريد أن أموت.

ـ عليك أن تهرب، هناك طريق إلى الشمال، وأصدقاء رائعون ينقذونك منهم.

كانت الشمس تمشي هادئة، تمرح في أعصابي، كان سالم درويش يمشي مثلها، هادئاً يلعب في بقايا أعصابي، كنت أخفي وسواس روحي وأنا أسأله غاضباً:

ـ ألا تعرف إن عائلتي كلها تحت رحمتهم؟ هل سأنقذ نفسي وأقتلهم بيدي؟ ماذا دهاك يا سالم؟ أنتَ من علّمني كيف أفكر بالجماهير، والآن تمنعني من التفكير حتى بعائلتي . .

أجابني، ينفث دخان سيجارته قرب وجهي:

ـ أنت أخطر وأثمن من أفراد عائلتك كلهم، نحن بحاجة إلى من يفكر. . الناس البسطاء يأتون ويذهبون بلا ضجة وبلا تأثير.

الناس البسطاء،

هذا المنطق الدموي السفاح (؟) يأتون ويذهبون بلا ضجة. . سالم درويش، صديق عقلي وانتمائي، يقول هذا الكلام بعد مئات الدروس عن الانسان وقيمته العليا، يطلب مني قتل عائلتي.

صرخت به، كنت أصرخ في الماضي ودروسه وأكاذيبه مرة واحدة:

ـ لا أصدق ما تقول يا سالم، أرجوك لا تكرر هذا الكلام المضحك، أنتَ تمسح إيماني بخرقة سوداء مبلّلة بالطين.

كان يبتسم:

ـ هذا كلام مراهق، تعلّم إن العاطفة بيت الداء، نحن في محنة كبيرة لا ينقذنا من رعبها سوى المقامرة بما نملك. . أنا قامرت بنفسي وعائلتي وأطفالي ومشاريع العمر كلها. . لا أريد منك سوى الاحساس بما نحن فيه، ولا تنتظر مني الاعتراف بما جرى، هناك من يحتاج إليّ، وهم أكبر من أحلامك الصغيرة وأكبر من رغباتك المضحكة.

كنت أحدّق في حبل مشنقتي، يدور، يلتف حول عنقي، يدور حول عائلتي، يأخذهم واحداً بعد آخر. . كبش فداء لهذا السيد العبقري الذي كان صديقي ذات يوم . .

نظرتُ إلى عينيه، كنتُ على يقين ان ما يقوله إنما يؤمن به، وليس من الممكن إقناعه مهما كان الثمن.

«٣»

صحوتُ من هذا الخراب، على إحساس بركاني، ينفجر تحته الماضي وأوهامه وزيف ما جرى في لياليه السكرانة..

سالم درويش، هاهو، يكفر بالماضي والمحبة وأيام الجوع والتشرد والشاي العراقي الذي ـ كنا ـ نفكر قرب (إستكانة) ذي الخصر النحيل، يوم رحنا نسمّيه «تحية كاريوكا».

الطفولة كلها، والصبا العذب المراهق، مؤامرات المحلة ومشاكساتها والمسدسات الخشبية التي نصنعها بأيدينا، تحترق الآن في ذاكرتي، أمام حبل مشنقتي وهو يدور هادئاً هازئاً من نقائي وغبائي:

ـ سالم درويش يدفعك إلى الموت، دون أن ترمش أهدابه مطلقاً.. لكن ماذا تفعل وأنت على يقين ـ راسخ في المخ والقدمين ـ ان ماقاله، إنما كان يؤمن به، ومن المستحيل إقناعه مهما كان الثمن، أنت وعائلتك وما ضيك واسمك في مهب الموت.

هل أقتله؟ أم أخبر الشرطة عن مكانه؟

إذا وليت وجهي شطر أي مكان، سيهرب سالم درويش، ولن أعرف مخبأه حتى يتدلى لساني وأنتهي إلى الأبد..

إذا بقيت معه، أو مضيت إلى الشمال، سيقتلون عائلتي ويحرقون منزلي ويمسحون آثاري واسم عشيرتي، وليس عندي من الوقت إلا بقية من ليل، يكون الصباح في آخرها، آخر المطاف.

نبيٌ في مكاني، سيعجز عن حسم هذا الموقف العسير. أعرف ان قيمة البشر ـ في أسواق المنطق ـ تعلو عند هذا وتسقط عند ذاك.. أنا على يقين أن حياتي أعظم من حياة أبي وأخي وأختي، بل، أحمد اللّه على موت أمي قبل أن تعيش هذه المحنة، فقد ولت في زمن الخير، لم يطرق وجدانها الخراب الذي نحن فيه..

كنت أقترب من سالم درويش، أبحث عن كلمة يسكت ـ بعدها ـ الزلزال الذي يهشمني ويجرح أعضائي..

كنت أبتعد عن عينيه، أقترب من صباح المشنقة، ولست أدري كيف فتحت فمي وصرخت به:

ـ إسمع ياسالم، ليس عندي من حلّ ثالث، إما أن تأتي معي وتشهد ببراءتي، وأنت وحدك من يملك الدليل، وأما أن تقتلني هنا أو أقتلك.

قال سالم، كأنه يحفظ الجواب عن ظهر قلب:

ـ أنت غير قادر على قتلي، إهرب إلى الشمال، ربما تمكن الرفاق من إنقاذ أهلك.. لا تفكر وتذكر إن إغتيال أحد رجال الشرطة لا يعطيهم القناعة بقتل عائلة بأسرها.

كنت أصرخ، لا أعرف غير هذا الصراخ، ينفلت من بين لساني دون إرادتي:

ـ لم يكن مجرد شرطي يا سالم، أنتَ وحدك من يقنعهم ببراءتي، فقد كنت بينكم حينما قتلوه..

ضحك سالم:
ـ كنا نتعمد كل ما جرى، أنتَ أضعف من فينا، وليس من السهل علينا أن نفرط برفيق قوي.

**

لم أُصدق هذا الثور، رغم بروز قرنيه فوق رأسه، كنت أريد قطع جسمه أجزاء صغيرة، أنثرها في وجه الرياح وأنقذ نفسي من هذا الوجع الذي بات يهشم رأسي..

إذن، تلك هي المؤامرة، وأنا وحدي وعائلتي من كان ضحيتها.. وسالم درويش كان يدري بما جرى، بل خطط له، مادام يراني أضعف من فيهم، وإذا ما خسرت عمري، لن يخسر سالم درويش إلّا مجرد رجل لا قيمة له.

سبحان أعصابي،

كيف تراني بقيت هادئاً ولم ينفجر أي شريان ولا أي وريد في جسدي؟

«٤»

مجرد فأر، يمشي إلى أنياب قط شرس.

مجرد كلب مسعور، يمشي نحو رصاصة الرحمة.

مجرد إنسان بين ملايين البشر، يمشي في طريق جلاديه.

هذا هو العمر، سنوات من حلم الطفولة، سنوات من طفولة الصبا، سنوات من ندى المراهقة، سنوات من المراهقة السياسية، ينتهي العمر عند باب السيد سالم درويش بلا نقاش، بلا عاطفة، بلا دموع.

ـ السياسة لا يمارسها الأطفال.

لكنني يا سالم درويش، أعطيتكم نصف عمري، منشورات أرميها في آخر الليل من فتحات البيوت، مظاهرات أرفع فيها شعاراتكم، هروب ومطاردات وأسئلة تقشعر لها النفوس، نصف عمري يا سالم درويش، وأنا أطارد حتى نفسي لئلا أخسركم، وها أنت تطردني من إحساسي بقوتي وانسانيتي..

ـ السياسة لا يمارسها الصغار.

نعم، أعلم ان السياسة لكم فقط، لماذا وافقتم على إنتمائي؟ قلت لكم في اليوم الأول، ان أمثالي طيبون حدّ الانكسار..

لماذا كسرتموني أنتم ولم يكسرني أعدائي؟

إقتربتُ من سالم درويش، كم كانت المسافة طويلة بيني وبين هذا الخرتيت الجبلي الشاهق؟ أريد أن أصدق ـ مرة واحدة فقط ـ إن هذا الحيوان السياسي الجميل، كان صديقي في يوم من أيام العمر؟

أريد أن أصدق حجم خسارتي، فقد ضاع الماضي وليس من أمل إذا ما بكيت عليه، وهاهو الحاضر يجرجرني إلى المشنقة وليس من خلاص أو رجاء مهما بكيت أو اعتذرت أو أقسمت أو رشوت.

كيف أعطي عنقي إلى حبل المشنقة؟

كيف أوافق على نهايتي وأذهب صوبها، وأموت؟ هذا الدرويش السالم لا أُريد له أن يعيش بعدي، لا أريد الذهاب مزحوماً بالخسارة والندم..

حرام أن يعيش سالم درويش وأموت أنا . .

* *

كنت أقترب من الفجر . .

ثمة ديك واحد قال لي : وداعاً أيها الطفل الذي أضاع رجولته في السياسة .

نعم، كان هنـاك ديك واحـد، يقول بصوت عذب جارح : وداعاً أيها السياسي الذي أضاع رجولته في الطفولة . .

كنت أقترب من الفجر . .

لم أكن أشعر بالخوف، كنت أريد حماية عائلتي من هذه الجريمة المحترمة . . أُريد إنقاذهم، وكفى . .

نظرت إلى وجه سالم درويش، ودون إرادتي، أعني، دون أن أدري، وربما كنت أدري، بصقتُ على مسـامات وجهه . . بصقت مرتين، بصقت عليه، حتى أغرقته تحت حقدي . . لم أبصق طوال حياتي في وجه إنسان، سالم درويش هو الكائن الوحيد الذي بصقت بين عينيه، ثم . . مشيت . . إلى . . المشنقة .

أعطيتهم رأسي دون خوف، وبلا دموع، كنت أنظر صوب السماء، ثم أُحدّق في أسفل ما أرى، أبصق على سالم درويش الذي اختفى ـ تماماً ـ عن وجه المدينة .

كان قد اختفى عن حياتي وربما عن حياة غيري . .

كان سالم درويش قد اختفى تماماً . .

لكنهم، عندما أنزلوني ميتاً، كان سالم درويش، يحرق نصف بغداد من أجل عيوني، من أجل عيون المناضل الذي قتلوه بلا سبب (؟) . .

* *

ورغم إنهم أنزلوني عن حبل المشنقة، مقتولاً، فقد تمكن سالم درويش من رفع جثتي والسير بها عشرات الأميال بين الكرخ والرصافة، بين الطاطران وباب السيف والشواكة . .

الرفاق كلهم، أخذوني من شارع إلى شارع، من زقاق إلى زقاق، يهتفون ـ كما عرفتهم ـ بحناجر من مرمر ودماء، يسقط من؟ لا أدري . . يعيش من؟ نعم، كنت قد عرفت الحقيقة وأنا ميت في تابوتي . .

فقد صار مكان موتي مزاراً مقدساً، وصار صديقي سالم درويش حاكماً، وصارت هذه القصة ـ مع الأسف ـ غير صالحة للنشر .

٧ أيلول ١٩٨٦

الشائكة

سعد الدوسري

الشارع منغمرٌ بالسكون، والوقت البطيء والعتمة. .
جدران الشقة هاربة إلى بعضها، تستقي دفئاً لهذا البرد المنتصِف موسمه. .
تجعل المخدة بين ركبتيها وصدرها، وتنشغلِ بإخراجٍ ورقة كانتْ ملفوفةً داخل زجاجة. .
تنجح في إخراجها. . تفردها، فترى جملةً مكتوبةً بخطٍ رديء. .

- ما هذه؟؟
- آخر زجاجة. . كان الوقت متأخراً لشراء أخرى. .

تناوله الورقة، وتضع أصبعها على الجملة، فهي تعرف كم هو مرتبك هذه اللحظة. .
تنطلق إجابته مبحوحة.

- مقطع من قصيدة شهيرة. .
- ماذا يقول؟؟
- عنقي على السكين يا وطني. .
- قصيدتك؟؟

يبتسم، وهو يستلُّ سيجارتين، ويناولها واحدة ليشعلها، ثم يشعل التي بين شفتيه. .

- لستُ شاعراً. . أنا كاتب قصة. .
- وعنقك؟؟ أليس على السكين؟؟
- لا تشغلي بالك بعنقي الآن. .

ترمي المخدة عن حجرها، وتلتفت إليه بكامل جسدها. .
- ستكتبُ عني؟؟
تتعثر الكلمات في فمه. . يمتصّ تبغ سيجارته بشغف، ويجيب دخاناً أصفر. .
- أنتِ شائكة. . وسوف أهلك. .
يملأ وجهها غيمٌ من الأحمر. . ترتعش ذقنها، لكنها تستجمع جأشها، فتصبغ شفتيها بإبتسامة صغيرة. .
- أنا؟!:
واسعٌ قميصها ومرتخٍ ، ونهداها يتأهبان للفضاء. .
يحسُّ ان ناقوساً يجلد عظامه، وان رأسه الثقيلة على وشك أن تنطلق لصدرها وانه سيبكي دهراً لم يبكه أبداً، وانه سيشكو لها جلده المتقرح بالوحدة، ونبضه الصامتَ بالإنتظار، ولسانه اليابس بالخوف. .
لكنه يقوم، ثم ينحني تحت السرير، باحثاً عن جرعة أهملتْها زجاجة. .
تسمع صوته تحتها بطيئاً وخافتاً. .
- ألم يحن الوقت لأن تكسري هذه المرآة الباردة، وأن تغسلي وجهك من سموم تلك اللحظات القصيرة. .
تتنهد، فيكاد هواء الغرفة أن ينقضي. .
- وتعطيني أنت اللحظة التي لا تنتهي؟!
تقع يده على زجاجة مقفلة. . يسحبها، فيكون فيها نصفها. .
- تشربين؟؟
يصنع كأسين، ويمدُّ لها واحداً. .
يتجرعانه، ثم تقوم هي لتصنع آخرين. .
تناوله كأسه. .
- ربما أكتبُ عنكِ. .
تضع كأسها على طرف السرير. .
يقوم إلى جهاز التسجيل. . يضغطه، فيتناثر صوت فيروز في أرجاء الغرفة. .
تغمض عينيها، وتمدُّ أصابعها حيث الكأس. .
- هذه المرأة ساحرة. . هل تحب أغانيها؟؟
يضيف إلى كأسه شيئاً من الزجاجة التي لم يبق فيها إلا ما يغطي قاعها. .
- هل تقرأين القصص؟؟
تعدّل جلستها، وتبتسم. .
- قليلاً. . بل نادراً. .
- اذن، سوف لن تفهمي ما أكتبه. .
- ولم لا تكتب شيئاً أفهمه ؟

يغوص في سيجارته فستعيد الكلام . .

- مع ذلك لا بأس . . سأحكي لك، وسأرى كيف تكتب . .

يتقاسمان ما تبقّى بالزجاجة، وقبل أن تبدأ، تطوي الورقة بأصابعها وتُدخلها في بطن الزجاجة الفارغة،

وهو يفكر بالعنق وبالسكين وبالوطن،

وبالكتابة التي لن تفهمها . .

● الرياض ٤ فبراير ٨٧م ●

الكتابة الاولى

تستيقظُ من خصرها الفراشاتُ المُذَهَّبَةُ، ثم تطيرْ، فيمتلىءُ الهواءُ

بالذهب

تصحو هي . .

تفتحُ نوافذَ وجهها لدموع هذا الصباح . .

* * *

- ارفعوا أياديكم عنه . . لا أريده أن يتسخ . .

وتتكسرُ واجهاتهم، ولا يطلقونه . .

- اتركوه . . انه خيطٌ من دمي المستباح، وهو نورٌ لظلمتي التي ابتدأتموها أنتم . . دعوه يتعلم المشي خارج تربتكم . .

ويتلاشى زجاج قاماتهم، فيصغرون، ولا يطلقونه . .

يصغرون، يصغرون، يصغرون، فتدوسهم برجليها، وتمضي إلى الخارج، وهم لا يزالون، لا يطلقونه . .

* * *

ينحني إليها . .

- ترقصين؟؟

تهز رأسها، فيتساقط في كأسها قطعٌ من البللور . .

- أرقص . .

تمتدُّ يده لها، فتعطيه أصابعها، وتمشي إلى المدى المصطحَب بالموسيقى..
تدخل وسط أجساد محمومة بالنار، فيصابون بالجليد..
تدور بينهم، فيهوي كلٌ منهم بعد الآخر، ثم يشتعلون..
على رمادهم، ترقص..
وحدها ترقص، فتندهش الموسيقى..
تتعثر الموسيقى، فتصمت، لكنها لا تزال ترقص..
انها ترقص على رماد المدى والأجساد والموسيقى..
تنحفر الأرض تحت قدميها، وتنحفر..
يتدفق الماء الساخن ببطء، ثم ينفجر..
تتبلل بالماء، وهي ترقص..
تتحول ذراعاها إلى جناحين، فتطير، ويطير الماء معها..
يصرخ هو..
- الماء..
ويصرخون هم..
- لقد اختطفتْ منا الماء..

* * *

ينغمر الشارع بالسكون، وبالوقت البطيء..
تندفع السيارة بإتجاه لا شيء..
- تمهل..
- أريد أن أصل..
- إلى أين؟؟
- إليكِ..
- لكنني معك..
- أنتِ؟
- وهل ترى عكس ذلك؟!
- انني الآن لا أرى..
- وأنا؟؟
- ماذا؟!
- أريد أن أصل إليكَ..
- إذن هيا..
- هيا؟!
- هيا نتهيأُ للموت..
وتدخل السيارة في شارعٍ معتم..

- قليلاً من التنفس وأتعرف عليكم واحداً واحداً يا هؤلاء الذين اصطفوا أمام مقصلتي. . فقط قليلاً من التنفس. .

يحاول العسكري أن يفيقها، لكنها تستمر في الهذيان. .

- أعرف هذا الذي غرس خنجره الأول. . جاءني وأنا ألهو بوجه سنواتي الأولى، وغرس خنجره في ذهولي. . رأيتُ الدم ينسكب قطراتٍ من جلدي. . ضحك، وشاركه أهلي. . سألتهم: لماذا تضحكون؟؟ فلم يجيبوا، وكان خادمنا يبكي، ويطرد كل الذين يحاولون التفرج عليَّ. . حاولتُ أن أنهض، فلم أستطع. . شددتُ ساقيَّ، فأستطعتُ الوقوف. . حين وقفتُ، طلبوا مني أن أرقص. . مسحتُ الدم عن جلدي، ولطَّختُ به وجهي، ورقصت، وكانوا جميعاً يصفقون. . كنتُ أحاول أن أقترب من خادمنا كي أستظلَّ به، لكنني عندما وصلتُ إليه، وهربتُ به إلى الخارج، إنطلقتْ رصاصةٌ، واستقرتْ في ظهره. . تجمدت في مكاني، فهرعوا لي. . كنتُ قطعة من الخشب، وكانت المسامير تملأني من جمجمتي. حتى أصابع قدمي. . وضعوني في نعشٍ من الاسفنج، وبدأوا يدورون بي على بيوت الناس. . وكانت النساء حين يرونني، يبصقن، والرجال يصطفقون بارتعاشاتٍ بيضاء غريبة. . وبعد أن استكملوا البيوت، خلعوا المسامير مني، وأودعوها فمي. . في الصباح التالي، أفقتُ من النوم، وحاولتُ أن أقتلع المسامير، ففشلت. . قلتُ لنفسي: أخلع كل يوم مسماراً ليتوزع الألم على ساعاته الكثيرة الطويلة المملَّة. . وبدأت في المسمار الأول. . كنت أحس بطعم الصدأ في حلقي، بل في دمي. . كان الجهد الذي أبذله في سحب المسمار يمزق قلبي، وكنت أسمع صوت الجلد وهو يتقطع، وكنت أشعر بالدم وهو يقطر، فيسدُّ صراخ الهلع الذي ينتابني. . وبعد أن نجحت في نزع المسمار الأول عن فمي، غرسته في خشب سريري، وأنتظرتُ أن يهوي إلى الأبد، لكنه أشتدَّ واتسع. . استلقيت عليه، فوجدت أفواجاً من الرجال ينحنون حولي، ووجدتهم واحداً بعد الآخر يستلقون إلى جانبي، فلا يجعلون للأيام متسعاً كي أخلع بقية المسامير. وعندما إنتهوا لقيتُ إلى جانبي صياحاً. . قمتُ مفزوعةً عن السرير، ولحقت بهم، لكنهم كانوا قد استبدلوا وجوههم وتناثروا في الشارع العادي. . عدتُ وأضرمتُ النار في الخشب، وبدأت أرقص حول النار. وبعد أن غمر الحريق كل شيء، هدأ الصياح شيئاً فشيئاً حتى تلاشى. . وفي هدوء النار، إلتفتُّ خلفي، فوجدت الرضيع متشبثاً بظهري، ووجدت أصابعه الصغيرة، تحاول أن تمتد إلى فمي لتخلع كل المسامير. .

يشدُّها العسكري من كتفيها، ويهزها بعنف. .

- أنتِ. .

لكنها لا تستجيب. .

- أنتِ. .

ولاتستجيب. .

يستدير إلى زميله. .

- ننقلها إلى المستشفى؟؟

لكنه يعترض. .

- هذا الصنفُ للضرب. . للضرب فقط. .
يضربها، ويضربها، ولا تفيق. .
يضربها، ولا تفيق. .
- من يشتري؟؟ حاملةً لحمه بين ذراعي، أتوسد قارعة الطريق، ومن يشتري؟؟ يشدُّ كفيه على نهديَّ الطريتين، ومن يشتري؟؟ من يشتري طفولته المتشققة؟! أقتربَ الحرس مني، فركضتُ. . ركضوا، وركضتُ. . ركضت حتى الجدار، لكنني أيضاً ركضت. . ولما تفرّق لحمي من الإصطدام، جمعوه، وصرخوا صرخة الحرس، فتجمعت، وصفقوا، فرقصت. . وبعد أن ناموا، بحثتُ عن رضيعي، فوجدته مُنْدَسًّاً في سترة أحدهم، فقلتُ: هذا يشتريه. . التقطته والتقطتُ السترة، وهربت. .

* * *

ينحنون إليها. .
- ترقصين؟؟
- ارفعوا أياديكم عنه. .
- ترقصين؟؟
- أريد أن أصل إليكَ. .
- ترقصين؟؟
- هذه الفراشات لا تتوقف عن الخروج من خاصرتي. .
- ترقصين؟؟
- وهل تشتري؟؟
المدى مشحون بأجساد محمومة بالنار. تطير الفراشات حول النار. تطير حول النار. تطير تطير تطير حتى تنفجر الأرض بالماء الساخن، وتتوحد الفراشات في فراشة واحدة، فراشة من ذهب. .

* * *

تفتح نوافذ وجهها لدموع هذا الصباح. .
يتسلل جرذٌ إلى غرفتها. .
ترمقه ببلادة، وهو يتحرك حتى يصل إلى مخدتها، ثم يختفي في شعرها. .
تسمع صوته وهو يقرض عظام جمجمتها،
وتسمع أصواتهم، وهم لا يطلقونه، لا يطلقونه أبداً. .

القاهرة ٩ يناير ٨٧م

نصف ساعة

أحمد خلف

أخـذت الفتـاة حزمـة الأوراق ونحتها جانباً، ثم ألقت بقلم الرصاص فوق كومة الأوراق، (مارسمته مجموعة خطوط متقاطعة ودوائر صغيرة تشطرها أسهم نارية منطلقة بسرعة مذهلة، في الخلف بعيداً وقفت طفلة في التاسعة من عمرها تتحاشى تلك الأسهم النارية المنطلقة عبر الدوائر وأغلب الظن أنها دوائر تم تكوينها من طين وماء) . . كان عليها أن تنتظر قليلاً، وكذلك فعلت، حتى أمكنها تأمل تلك القامة الرشيقة وهي تتكوم أمامها في المقعد.

ـ تقول انك تصور أشياء لم أفهم ما قلته؟

من الواضح أن الرجل في جلسته تلك كان يدرك جيداً سيطرته الخفية على جسده المطواع في حركته وليونة تحرك أصابعه، ثم تدخينه المتعمد بشيء من الاسترخاء الواضح والمقصود، وتأمله وجه الفتـاة بفمهـا الشهي وعينيها الكستنائيتين ثم تلك الخصلات الخفيفة من شعرها فوق جبين ناصع وصـوت أنثـوي مشحون، كان الرجل يدرك هذا جيداً ويعرف أيضاً سيطرته على المكان. الغرفة. الآخرون. ونقر المنضدة المستطيلة أمامه بنوع من الغرور الخفي.

ـ أصور هل قلت شيئاً من هذا؟

ـ نعم قبل قليل كان التلفون يرن وقفزت إليه.

تشدد الفتاة على أن تلفظ بعض الحروف من الكلمات بنوع من دلال متعمد، وربما بشيء من الغنـج، ذلك ما يجعل الرجل أمامها في حيرة ويدفعه للتفكير بانسيابية الحديث مرة وتعثره في مرات كثيرة، ضحك.

ـ ربما عنيت أشياء أخرى.

وأخذ نفساً طويلاً من سجارته، نظر إلى الفتاة في جلستها المتوترة (انني أتعبها معي وهي تعلم جيداً سوف أظل أتأملها، ان لي قدرة كافية على التأمل المقصود).

ـأعني انني أكتب ما يغريني.

قالت :

ـ نعم أعرف انك تكتب.
هل قلت ما يغريني، ذلك وحده يكفي ليصبح إشارة بينة على ما يحمله الرأس من نوايا، ان لي نواياي الواضحة مع نفسي على الأقل، هل تراها تدرك ذلك الآن؟ انني وحدي من يعرف النية.
ـ أنا لا أصور، بل أكتب عن أشياء تخصني، ومع هذا يمكن أن تعني الآخرين.

أخذت الفتاة سجارة من علبتها، وأشعلتها وراحت تدخن باسترخاء هذه المرة . . (انني أستدرجها دون ما معرفة منها بذلك، سوف تصبح عاجلاً أم آجلاً موضوعاً يخصني وسأدعها تكشف عن أسرارها. قليل من الثقة وكثير من الشجاعة وحتى لو قلبت المعادلة رأساً على عقب فلا شيء يتغير، بل تلك هي القاعدة التي ينبغي الأخذ بها دائمًا، أن نعتاد قلب القواعد أو لنقل بوضوح أن أية قاعدة لا يمكن لها أن تصبح كذلك مالم تحمل في داخلها بذرة التغيير، تغييرها هي وقليل من الناس يفهم ذلك) وقبل أن تنفث دخان سجارتها قالت:
ـ نعم قرأت ما كتبته في الجريدة يوم أمس.

ولاحظ الرجل تقطع الدخان من فمها مع الكلمات، وشعر بارتياح شديد لأنه (اعتقد) لاحظ بعض الارتباك في كلماتها.
ـ نعم انني أكتب أشياء من هذا القبيل.
ـ أنت تكثر من الحديث عن الحزن.
ركز نظرته المنحازة على عينيها، كان انطباعاً يخلو من براءة يشير إليه باستمرار الحديث.
ـ ليس الحزن بالضبط، بل يمكن القول: عن الكآبة.
ـ تقول الكآبة؟
ـ بالضبط هذا ما يعنيني بعض الأحيان.
وضحكت الفتاة لذلك على مضض، وبدت الحيرة واضحة على ملامحها، حين نفضت رماد سجارتها أكثر من مرة. مع ان سجارتها لم تحمل رماداً يدعوها لذلك كله.
ـ وماذا أيضاً؟
ـ الشيخوخة والمرض.
ـ مع انك مازلت في الثلاثين من العمر.
وفكر الرجل فيما إذا كان ذلك الهدوء الظاهر مجرد برود أم انضباطاً مقصوداً.
ـ في السابعة والثلاثين.
ـ آه هكذا إذن.
وضيق الرجل من نظرته بعد أن شاهدت الفتاة إقتراب حاجبيه من بعضهما:
ـ هل أبدو كبيراً في العمر؟
ـ كلا بالطبع.
(لقد أخطأت الآن، ان وجهها يبدو أكثر تورداً وابتهاجاً، هل كان اعترافاً ضمنياً مني بتجاوز عمرها بسنوات ملحوظة، إنها تبدو أكثر هدوْاً، في الحقيقة هي دائمًا هكذا منذ شاهدتها أول مرة وهي تبدو كذلك باستمرار ومن الخطأ التسليم بالحقائق على انها نهائية).

حاولت الفتاة إخفاء إبتسامة عابرة:
ـ انني أراقبك بعض الأحيان صراحة، لا أعني مراقبتك بالضبط.
ـ مراقبتي؟
ـ ليس هذا ما أقصده، بل، يا إلهي، كيف يمكن توضيح الأمر؟
عند ذاك انتبه الرجل إلى وجود شاب في العشرين من العمر، يضع بين يديه مجموعة من الأفلام القصيرة حاول بادىء الأمر أن يجعلها تستقر فوق المنضدة، لكن الرجل أشار عليه بتنحيتها جانباً.
ـ أنا لست مصوراً.
ـ فهمت.
قال الرجل بثقة:
ـ أكون سعيداً لو فهمت ما أريده حقاً.
ـ نعم فهمت ومع هذا لا تبدو كئيباً كما قلت.
ـ لكني أكتب عن ناس كئيبين.
ـ يا إلهي، ولكن في بعض الأحيان تبدو ساخراً.
ـ أنا لا أسخر لمجرد السخرية.
ـ تعني انك تحاول تغطية الأمور بالسخرية؟
ـ ليس تماماً.
ـ لقد فهمت.
ومط الرجل شفته السفلى دون وعي منه وفي الحال أخذت الفتاة سجارة جديدة من علبتها ودخنت، وبعد النفس الأول انتابتها نوبة من سعال شديد قالت اثرها:
ـ اللعنة، انني أدخن كثيراً هذه الأيام.
ـ تدخنين حسب الحالة.
ـ زوجي يقول انني أكثر من التدخين حين أكون على غير ما يرام.
ـ ويمكن أن يكون العكس.
ـ يمكن ذلك أيضاً.

نهض الرجل وغادر الغرفة، كانت الفتاة تسحب كتاباً من حقيبتها وتقرأ فيه على مهل حين دخل الرجل ثانية واتخذ مقعده، كان يتبعه شاب آخر، إلى عمق الغرفة، واندفع الشاب نحو السماعة ورفعها وهو يدير الرقم، كان الرجل ينظر إلى الشاب، بينما استمرت الفتاة في القراءة، ولم يكف الرجل من النظر إلى الشاب، كان ينتظر المكالمة الهاتفية، ولكنه لم يكن كذلك في الحقيقة، ذلك ان أساريره بدت أكثر هدؤاً وتروياً وقال الشاب بحدة:
ـ نعم انني أعود إلى الموضوع.
وقال الرجل:
ـ كن هادئاً في الحديث.
ولم يلتفت الشاب إلى الرجل، بل واصل كلامه، وبدت قطرات عرق تنضح فوق جبين الشاب

الذي بكر الصلع في رأسه.
ـ نعم، انني مسؤول عن ذلك.
ورفعت الفتاة رأسها عن الكتاب.
ـ أوف.
وساد صمت ثقيل في الغرفة.
ـ نعم، انني لا أتهم أحداً.
فجأة قال الرجل بضيق:
ـ ماذا تقرأين؟
قالت الفتاة بصوت جاف:
ـ قصائد.
وصرخ الشاب في سماعة التلفون، وكانت عيناه تومضان، ويده ترتعش بوضوح:
ـ انني على أتم استعداد، هل تتحداني؟
ـ أنتِ تكثرين من قراءة القصائد.
ـ مثل السجائر.
ـ لا أعني ذلك.
ـ وأنت هل تحب الشعر؟
ـ حسب الحالة طبعاً.
وعوى الشاب من جديد:
ـ اسمع، سأمرغ أنفه في التراب.
وقال الرجل:
ـ كن هادئاً.
ـ لست طرطوراً افهمني.
امتدت يد الرجل وأخذت الكتاب وتأمله برهة، إبتسم:
ـ هذه ليست أفضل مجاميعه.
ثم أعاد الكتاب إليها من جديد، وحرك رأسه قليلاً، قالت الفتاة:
ـ ماذا يعني بذلك (عبر الحائط في المرآة)؟
وصرخ الشاب بحزم هذه المرة:
ـ أمثاله سيلقى حتفه.
وقبل أن يلقي الشاب بسماعة التلفون أزاح مجموعة من الأفلام القصيرة جانباً:
ـ أولاد الكلبة.
وقال الرجل:
ـ تبدو متهوراً هذه المرة.
ولم يرد الشاب بشيء، بل أعاد السماعة إلى وضعها السابق وغادر الغرفة مندفعاً خارجها:
ـ أنا لا أحب التلفون.

قالت الفتاة بذات النبرة التغنجية:
ـ بالعكس، أجده أكثر سلوى.
ـ انني أخشاه لأنني لا أعرف ما عسى يكون عليه الآخر.
ونهض الرجل وجلس وراء المنضدة ورفع سماعة التلفون بعد أن ظل يرن لبعض الوقت:
ـ كلا، كلا، انني أسمعك.
وصمت الرجل قليلاً ليصغي إلى صوت الآخر عبر التلفون:
ـ اسمع كل ما تقوله خطأ. نعم، هذه الشحنة يجب أن تصل إلى هنا.
وتأمل مجلة مصورة أمامه:
ـ هذا واضح جداً.
ثم قلب المجلة بهدوء وظهرت أمامه مجموعة من صور الدعاية لسيارات فارهة تقودها مجاميع من شبان وفتيات، وبدأ الآخر لم يسمع صوت الرجل فأردف ثانية:
ـ قلت انه مجرد مجنون.
وبارتياح شديد قال، وهو ينظر إلى الفتاة بعد أن لمحها لأكثر من مرة تنظر إليه عن كثب وهو يخاطب الصوت الآخر:
ـ نعم انني مسؤول . .
وعادت الفتاة إلى كتابها، وبدت مستغرقة في القراءة وقال الرجل بصوت تصحبه حشرجة واضحة:
ـ سأذهب لأبلغ المدير، هل توافق؟
بعد لحظات وضع سماعة التلفون وعاد إلى جلسته وهو يتصبب عرقاً، ولم ترفع الفتاة عينيها عن الكتاب بل استمرت تقرأ وتهز رأسها بين الحين والآخر . . وشعر الرجل (مع هذا) انها تراقبه بل أعجبها تصرفه.

قال الرجل لنفسه (ترى لماذا أشغل نفسي بأمور من هذا النوع؟ إنها مازالت جالسة مع ان الأمور لم تعد تعنيها أبداً، صحيح ان لها صوتاً خاصاً، ومؤثراً في الحال ولكن صدرها ليس كما هو مطلوب عادة) . . وانتبه الرجل إلى بلوزتها البيضاء وهي تطوق جسدها من الأعلى، وحين لاحظت الفتاة ان الرجل يراقبها قالت:
ـ زوجي يفعل ذات الشيء مع التلفون.
ـ الجميع يفعل هذا.
ولم يستطع كبت ضحكة مباغتة:
ـ انك تبتسم حين أكون جادة.
ـ كلا. ذلك يعود إلى الحالة.

دفعت كتابها جانباً وأخذت كومة من الأوراق بين يديها وراحت تعبث بقلم الرصاص، على ورقة بيضاء جديدة، وشعر الرجل انها تفعل ذلك عن قصد وتركها على حالها كما هي عليه، وخطت الفتاة على الورقة خطاً مستقيًا شطر الورقة من المنتصف بحيث أصبح من الممكن إعتبارها ورقتين اثنتين،

وكان باستطاعة الرجل رؤية ذلك بوضوح من موقعه دون كثير عناء، وبدأت تخطيطاً آخر ووضعت في المنتصف الأول من الورق سهمًا يشير إلى وجود قارب مبحر، وعند جانب الورقة سف طائر نورس تائ لا يعي ماذا يريد أن يفعل بالضبط بينما وقف في أعلى الورقة رجل في الثلاثين من العمر يضع ناظور فوق عينيه ويحمل بندقية صيد على كتفه الأيمن وهو يحاول تثبيت عدسة الناظور جيداً وتأملت الفتا رسمها ثم رسمت علامة (×) كبيرة على الورقة وألقتها جانباً.

رفعت رأسها في الحال وقالت تخاطب الرجل:

- شاهدتك تبكي في إحدى المرات.

(إنها تحاول الانتصار لنفسها، وأنا أعرف جيداً قدرتها على ذلك، والاستمرار فيه، ومع هذ ينبغي الاحتياط في حالات كهذه، ينبغي عدم التسليم بها).

قال:

- ليس هذا مهمًا.

- بالضبط، ولكن هل يعود هذا إلى الحالة نفسها.

واستطاع الرجل تلمس حالتها اليائسة، تماماً وهي تفوه كلماتها أمامه:

- أتذكر هذا جيداً، كنت تبكي.

ودخل شاب آخر، وعدل من وضع سترته وقال:

- سأتصل، هل تسمح لي؟

قال الرجل:

- شرط أن تكون هادئاً معهم.

قال الشاب:

- مجموعة كسالى.

- ومع هذا.

- لم تصل الرزمة حتى الآن.

- لقد أخبرتهم بأني سأبلغ المدير.

- حسن، نريد أن نعمل.

قالت الفتاة:

- دعه يعمل.

ورفع الشاب سماعة التلفون، هز رأسه بعد أن أشعل سجارة لنفسه، وأزاح المجلة المصورة عن يده الأخرى، ثم وزّع نظراته بين الرجل والفتاة، وربما تساءل عن سبب وجودها الآن هنا بعد أن أنهت عملها المؤقت ولكنه حاول إخفاء كل شيء عن الاثنين. فجأة قال:

- نعم، تفضل.

واستدار الرجل إلى الصوت، كذلك فعلت الفتاة، ووزع الرجل نظراته بين الشاب ذي الملابس الأنيقة، والعينين الفاحمتين، وبين الفتاة، وفجأة انتبه إلى ربلة الساق، وقد بدت أكثر جاذبية مما شاهدها من قبل، قال الشاب:

ـ هذه الوسيلة الوحيدة مع مجموعة كسالى.

وعض الرجل على شفته السفلى، وهو ينظر إلى ربلة الساق، ثم ارتفع نظره إلى جلسة الفتاة كلية، وقال لنفسه: (باستطاعتي احتواؤها مرة واحدة، عندها يصبح أي شكل من الحديث غير نافع، ان لي ذراعين طويلين قادرين على فعل أي شيء) وأدار الشاب رأسه باتجاه النافذة وخلال ذلك استطاع اقتناص نظرة عجلى إلى الفتاة، فوجدها تنظر إلى الرجل بإعجاب واضح:

ـ إسمع، ماذا تريد أن أقول؟ أنتم مجموعة من الكسالى.

ـ .... ؟

ـ الرزمة ستصل اليوم.

ـ .... ؟

نهض الشاب وقال ببرود:

ـ لقد أغلقوا الخط.

حين غادر الغرفة، شعر الرجل والفتاة خلال ذلك، أن لا بد من لحظة واحدة من الصمت ينبغي أن تمر بينهما، لحظة واحدة تكفي الفتاة لتفسر كل شيء مهما كان ذلك مستحيلاً، ولكنهما فعلا ما قرراه بالصمت، نهضت وهي تتمتم:

ـ لقد تأخرت كثيراً.

عندئذٍ دخلت مجموعة من الفتيان، قال أحدهم:

ـ ستصل.

ولم يعر الرجل إهتماماً لأي منهم.

قالت الفتاة: سأذهب الآن.

قال الثاني: نعرف كيف نؤدبهم.

قال الرجل:

ـ تصرفوا على مهلكم.

مدت الفتاة يدها لتودع الرجل، وفعل مثلها كذلك، وهو يحدق بعينين كئيبتين، وفم مستدير وشعر منسدل، وقال لنفسه سأكتب عن هذا كله وسيكون لي معه شأن خاص.

قالت الفتاة: إلى اللقاء.

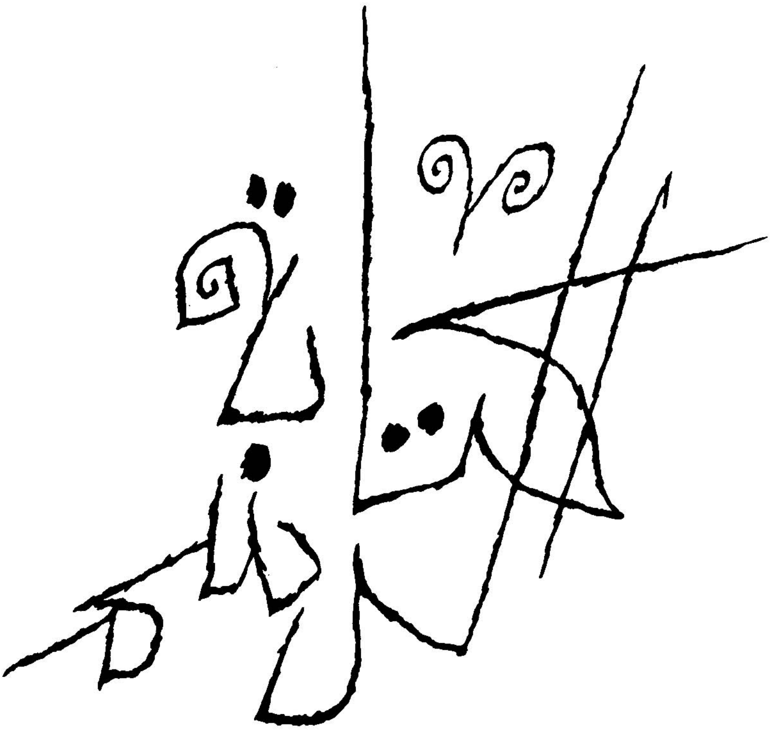
قال الرجل: سنلتقي في الأسبوع المقبل.

قالت الفتاة:

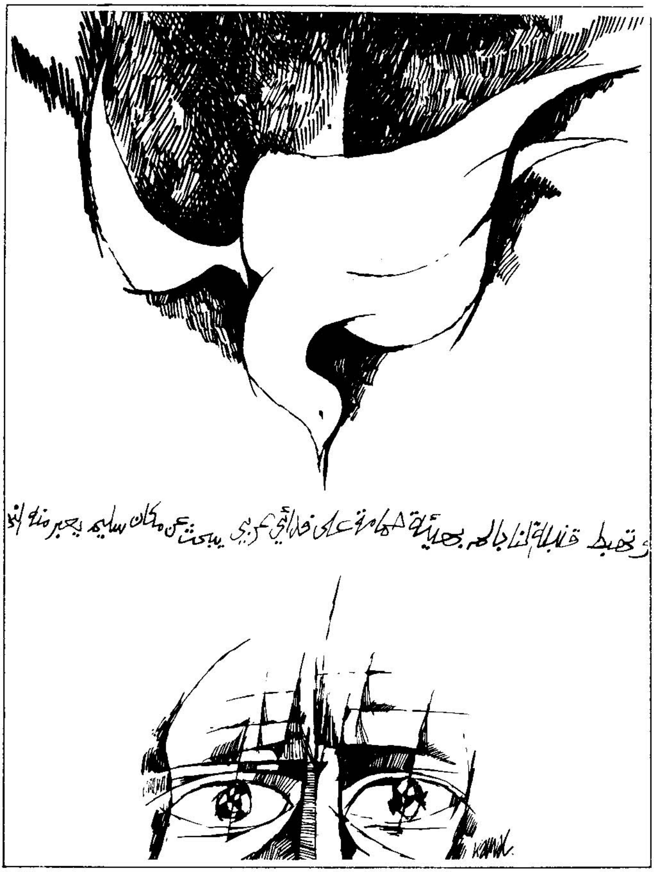
ـ سأكون حريصة على ذلك بالتأكيد.

حين غادرت الفتاة غرفة الرجل، بدت الفوضى واضحة، ذلك لأن الفتيان الأربعة أخذوا يتناوشون التلفون الواحد اثر الآخر بينما بدأ الرجل منعزلاً عن الجميع.

بغداد ١٩٨٤






وتهبط قنبلة النابالم بهيئة حمامة على فدائي عربي يبحث عن مكان سليم يعبر منه الى

أجعلني كخاتم [illegible]



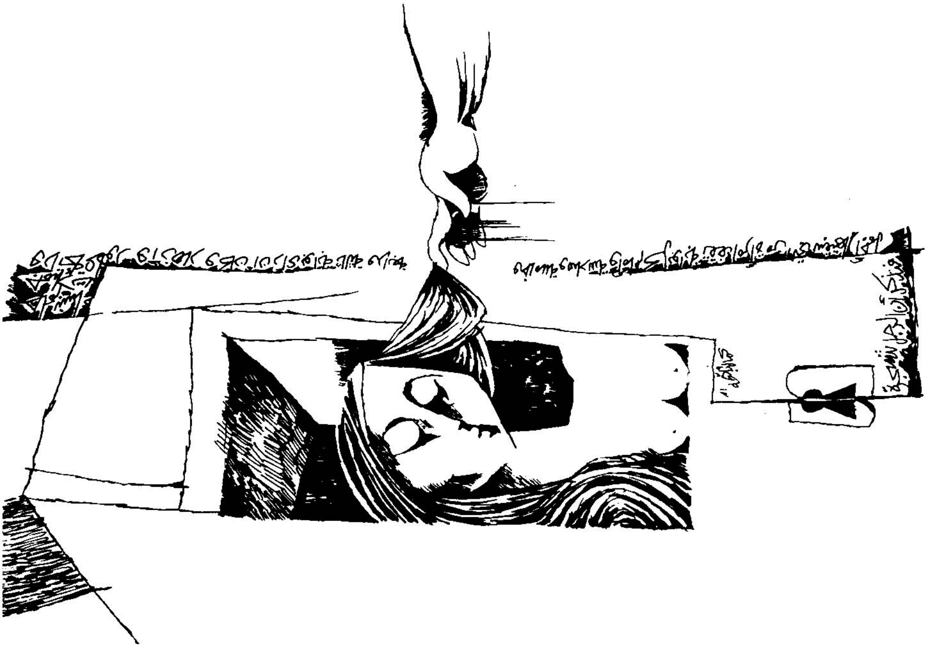
[illegible] المحبة قوية [illegible] الموت الغيرة قاسية كالهاوية
مياه كثيرة لا تستطيع أن تطفئ المحبة والسيول
لا تغمرها. إن أعطى الإنسان كل ثروة بيته
بدل المحبة [illegible]
[illegible]
ليس لها ثديان فماذا نصنع لأختنا في يوم تخطب

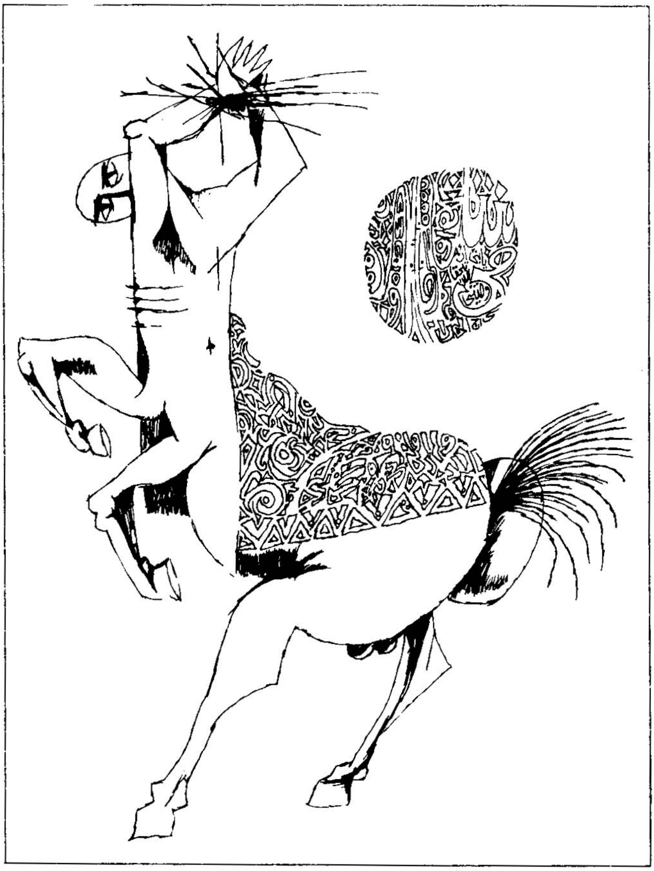










الخسوف

أمين صالح

هي هناك. . في الشرفة جالسة.

المرأة العجوز التي ستموت في يوم غائم بين مزامير أحفاد غائبين، تجلس الآن في الشرفة تلاطف زرافتهـا التي تمد عنقها المبقّع بالحناء تأكل قبعات المارة. أَلِفْنا منظرهما البهيج بينما تلعبان الشطرنج وتتحدثان حديث النبات للنبات وحيناً تركعان مثل راهبتين وقورتين ترتّقان بالصلاة حشرجات قومٍ شاردين في الزنازن يحفرون أنفاقاً لا نهائية، قومٍ ممسوسين بالهدم يقتفون مجرى دم ذبيح وبمعاولهم الصقيلة يكسرون الفصول إرباً إرباً. بطيئاً تنهض العجوز تمسح الكِلْس عن إرث موتى وسيمين كانوا يزيّنون إمارتها بالضحكات. في حوض الأسماك فتيات صغيرات يرقصن.

يالنضارتها! نعني العجوز الجميلة. لها حظوة بيننا. نتبارى لإرضاء نزواتها، وأية نزوة حلوة في أن نقوّس ظهورنا ـ الواحد بعد الآخر ـ لتعتليها كالعتبات حتى تصل إلى عش سُنونوة وتلقم أفراخها المشمش البارد. مدينون لها بما نملك. أرضعت كل أطفال الساحة، وارتْ أنفاسها في كل دهليز. مامن خصومة إلا وجاءت لتغسلها بالحكمة، مامن سهرة إلا وكانت تاجها ونبضَ مراياها.

كانت الأكثر جمالاً بين الفتيات، كل الفتيان جاءوا يطلبون ودّها ويتنافسون لكسب رضاها، لكنها اختارت الأنبل والأقوى. منحته رضاب قلبها وآوته بين ذراعيها الشهيتين.

جاء شهماً: أريد أن أكون زوجاً لك.
جاءت نديّة: أريد أن أكون زوجة لك.

وكان أحلى عرس وأحلى ليلة. والعريشة تشهد أنها ذاقت عسل الجنة وقتذاك.

موهوبة بالخارق منذ الصغر: تعرف أن تكلّم الأشياء، تعرف أن تروّض العقارب، حتى أنها تقدر أن تخاطب الجداول بلغتها. وحبيبها لم يبد إنزعاجاً بل كان ينتفض غبطة. معاً يستضيفان زنابير لاهية ويرميان فتات الجوز لسناجب تسرح عند المدفأة. علمته الكثير وأنجبت له الكثير. ملائكة توائم

ترفرف في الأنحاء المكعّبة طافحة بالصخب تزقزق مختزلة المسافات واللغات.

ذات مساء تأخر الحبيب عن المجيء. كلما أرسلت عِذْقاً ليستعلم كلما أمعن في الغياب، حتى رُسلها الجنادب عادت خائبة. رويداً بدأ القلق يشوّه قسماتها ولم تنم. مرّ يومان والحزن يكتنفها، صامتْ عن البشاشة عن الخياطة، هامتْ شاحبة تسأل عنه الجيران تسأل الدالية: بالله يابئر دلني إليه، يارمل إن رأيتَ حبيبي خضّب معصمك بإشاراتي ليهتدي إلي، إني مريضة ولن يشفيني غير لقائه.

عندما أحضروا جثمانه وكشفوا الغطاء عن وجهه راعها أن يبلغ السفك هذا الحد: وجه ممزق والدم المتخثر بين أخاديده يشهد على همجية قاتليه. صاحت: من قتله؟ أومأوا إلى الدّرْك الواقفين عند الباب يتهامسون ويتمازحون. بعد أن خلت الدار جثَتْ قرب الحبيب واستسلمت إلى البكاء.

تمعّنْ أيها الغرّ، تمعّنْ في الوهج الأزرق النابع من جبينها وقل بعد ذلك إن كنا نبالغ. ماذا ترى؟

عدتُ طفلاً أرمّم أبراج الزاجل، وفي صحن الدار تهرس أمي الحنطة. طيور ملوّنة تتوافد من كل حدب لتلتقط مايتناثر من الحنطة. على الأسطح ألمحُ أفراساً بنفسجية تعدو خبباً مسرّجة بهوادج ملأى بالأمشاط والحلي والأقمشة والدفوف، تفضّ منحدرات الفضاء وتصعد إلى المآذن ترشق الطرقات بصهيل لافح أشد وقعاً من دويّ شجرة تُغتصب. لكن الذي أحزنني أنها مرّت بقربي ولم تعرفني..

أكملْ، أكملْ..

جاءت العجوز واستعارت قنديلاً ثم خرجت، ليس من الباب بل من كوة في السقف. مضيتُ خلفها عائماً في الهواء حتى توقفتْ عند ساحة معتمة. أضاءت القنديل فرأيتُ نبعاً تسوّره أعواد قصب. اقتربتْ من النبع بخطى حثيثة وهبطتْ..

أكملْ، أكملْ..

دنوتُ وهالني مارأيت. كانت جالسة تهدهد صدغ رجل نائم في حضنها الفسيح.. والماء يغمرهما.

عرفنـاه، عرفناه أباك المطارَد، البالغَ الجسارة، المغسولَ بالكبرياء. قال كلاماً أغضب الدّرْك القساة هجموا عليه فصرع واحداً. تكالبوا عليه وطاردوه من وحلٍ إلى وحلٍ يبغون قطع لسانه.

دعنا نكمل الحكاية.. أخذناك ـ كما أخذتنا العجوز من قبل ـ إلى البحر الحافل باللالىء وهبناك شراعاً وصارية وقلنا ـ كما قالت لنا من قبل ـ: جسّ بأصابعك شفرة الماء ترَ الأسماك من حولك تفتح لك درب البرازخ حيث اللالىء المحروسة بسيّافين ترفع محاراتها مثلما ترفع الوصيفات المحتشمات براقعها وتستـطلع. تحيّيك أيهـا الغـريب إن نجوتَ من حرّاسها وأشعلتَ مهبّ آبارها الإرتوازية بلدغاتك الحنونة. آنذاك تعلم أنك الجدير وأنك الباسل.

هل لنا أن نحكي عنكِ قليلاً ياجدتنا، ياربيبة السَرْو؟

تزهر وجنتاها شموساً أرجوانية نبعثرها في الأرجاء وقت الكسوف. نلحُّ أن تحرّكَ الماء بالنواعير المجدولة وتجلب لنا من البئر أسلافاً بلون الطحين ينفضون الغبار عن عباءاتهم المهيبة وكتبهم المهيبة. لا لم يمتشقوا سيوفهم الشوكية كما كنا نتخيّل وإنما لحى حادة كالموسى ونظرات أكثر حدة وجلالة. هكذا يحتشدون على الأرصفة يقرأون الأمجاد وفوق جباههم المكشوفة نسمع رنين نواقيس تحثهم على العودة سريعاً غير أنهم يوغلون في السرد والتباهي. . قلنا كفى. وقرأنا كتاب الاحتلال وأيام المجاعة والجواسيس. قالوا كفى وبكوا. ساروا جماعات في رواق الغبار حتى طمرهم الماء.

ياجدتنا، ياربيبةَ السَرْوِ، تعالي لنبحر معاً.

هشْ. . لاتوقظوني، إني أحلم.

أحفادي يمضون صاغرين إلى المنفى يرافقهم جنود مرتشون. أسمع خطواتهم البليلة في صباح الصعتر والنرجس يمشون خفافاً على شفا العشب يرْشون الجنود بابتسامات شائخة. ياللبراءة! يحاذون الأمكنة الأليفة فتغشاهم الذكرى. هنا لعبٍ وضحك وبلاد بسعة حلم. لماذا تركتم لي مزاميركم ياأحبائي؟ لكم أجنحة ياطيور الله، إن فتحتُ أحداقي ساوركم الطيش وانطلقتم في فضاء الأشراك حينذاك لن يدلّكم التيه إلا إلى التيه. ها أنتم تمشون خفافاً على شفا قلبي وتجرّحون أيامي بأغلال كواحلكم. إستديروا لأرى جباهكم الشامخة.

قبلة لك،
دمعة لك،
حلمي كله لكم مأوى.

ياجدتنا، ياربيبة السَروْ، إنّا نبتهل. .

هشْ. . دعوني أحلم قليلاً.

حنوناً يحيط بي الجراد المرشوش حدْساً نقتفي مسارب حروب تركض منتضية حراباً لدنة. الجراد الأحمر، الجراد الناسك الذي يموّه سراديبه ويتعارك مع الخشخاش. ماذا بعد؟ نعدُ الحساء والفاصوليا - نحن الطاهيات الساهرات - لربابنة شجعان يجرّون كلاب البحر من خياشيمها ويثيرون الفتن في المستعمرات، يأتون إلينا متعبين ناثرين على رؤوسنا الرطبة - نحن الطاهيات المبلّلات بالخَرز والبراعم - إشارات المضايق التي عبروها. ماذا بعد؟ أُلقي بدلوي الذاهل في نهر مندلع لعلي أستل من تجاويفه أجناساً مدججين بالعصيان لا تنقصهم الجسارة كي يضلّلوا المهالك بنثار حديد. ثمة صيارفة يبسطون المعسكرات كالسجاد فوق جماجم من الصفيح، ثمة سماسرة يقامرون بالدول في حلبة المراهنات، ثمة أنا أتيمن بناقة تضرّج سنامها بلحاء دُلب وتسير ماضغة بلاطاً إثر بلاط. آنذاك، آنذاك فحسب، يخرج

. . . .

ياجدتنا، ياربيبة السَرْو، انتظرناك طويلاً. . دونكِ تضيع أشرعتنا. معنا نهيىء لك موتاً جميلاً، موتاً يليق. ألا يكفي هذا.

دونكِ لن نبحر، لن يكون لإبحارنا معنى.

وأنتَ يا مليكنا المعطّر يا من تُمهل المسلّات ثوانٍ كي تثمر لك الزيزفون وللمملكة أبراجاً بحجم بابل، يا من تجلس في الشرفة المقابلة ككاهن يائس تغزوه الخطايا أفواجاً ويعجز أن يصدّها. يحتشد حولك اللبلاب وطاووس المهرج وأعيان الصمت ممتثلين لشرودك البائس وأنت تتعلق بذيل ذاكرة مخبولة تنحّت عن العرش تتوسل لها أن تغدق عليك مشهداً أخاذاً لشعب يهتف لك في ذكرى الهزائم. قلنا لك هذا مئة مرة: إنحر جدْيَك عند مصاطب رعاياك الذابلين لتنعم بالهتاف، لكنك كابرت واستشرت الجدْي في شؤون الكواكب وأملاح الشلالات. وها أنت مع الجدْي - في الشرفة - مأسورين بالخادمات اللواتي ينشرن الثياب على تخوم العالم ويثرثرن في شؤون الاقتصاد والانجاب.

وأنت يا مليكنا الذابل، الموعود بتمرة وديك رومي، ألم يباغتك السأم بعد. لا الطاهي سيعد لك اللحم الساخن ولا المستشار الماجن سيهمس في أذنك عن مؤامرة دُبّرت لك علناً في إيوان الملكة. كلهم هاجوا في الممرات الخزفية يبغون النجاة، حتى الملكة الباكية دوماً، المغرمة بإهاناتك الملكية في الأعياد، المغرمة بحياكة المؤامرات ضدك، قد تركتك وحيداً مع أحجارك ودهائك بعد أن غطت دموعها بوشاحها المخملي. ماذا تبقّى لك غير عقاقير الوحشة واشتهاء مأدبة عامرة بالتمر والديك الرومي؟

يا ملك المسلّات، يا تاج بؤسنا. . هلّا تنزل لتبحر معنا، دونك ترتبك جهاتنا. .

هشْ. . دعوني أحلم قليلاً.

أنا الملك الخُبّازي أرتقي عرشي المزدحم بالعقيق وأمد سبّابتي فتنهال من الأعمدة الرخامية سبايا بلون الفستق، مضمخّات بالمجون، يشرعن في مضغ سبّابتي بنهم. من يقدر أن يأكل الفلزّ مثلي؟ غير أني مهموم لا أهنأ بالمسرّات. أنظروا إلى الأحابيل في مخدعي، أنظروا إلى السفراء المرائين الناهبين أختامي. ليت رعاياي يستضيفونني ذات ليلة في أكواخهم الصفيحية لأذهلهم بلباقتي وأسلّيهم بحكايات كليلة ودمنة. ليتني ألتقي ذات صباح بثائر يكرهني ومعاً نخطط لقصف قصري بالمنجنيق. أعطي دروساً عظيمة في الإرهاب أعرف أن أقود الثورة ضدي. . لكني وحيد.

يا ملك المسلّات، يا تاج بؤسنا. .
آمركم أن تصمتوا، إني أحلم. .

أنا الملك الذي لا يفنى، طويت الإقليم كطفل وجلست على حافر الأرض أنتحب بعذوبة: لماذا تصدّني ملكة سبأ؟ أجد منفذاً لكل كرْبة. غداً سأصدر مرسوماً يحرّم التناسل. لا، كثير على شعبي كل هذا الضيم. لو أجزّ تعاستي وأبتكر مرحي لعاش شعبي في رغد. حلمت أني ملك وما صحوت بعد. إجترحتُ الأعاجيب: كأن أنصف المظلوم، وأسمح بخلوة لخليّة سريّة تعارض شريعتي.

كنتُ وليّاً حاذقاً، وليّاً ماهراً في قيادة الظلال السُلوقية التي ما أن تسمع فرقعة سوطي حتى تمخر الشطآن في لمحة. إبّان إنشقاقات الممالك كنت أستثمر الجزْية ـ المدفوعة من قِبل أميرات الطوائف ـ في بناء مملكة سياحية. حتى جاء ذلك النهار، نهار التقيتُ بقروية تحلب النهر وتملأ جرّتها بفيروز الضفة: ذلك العشب الذي يسعّر النهود. اختلجتُ لحظة لمحتُ بياضِ ساقيها، قلت ـ وأنا أطبق أجفاني بقوة ـ أعطيك نصف مملكتي إن افترشتِ معي السنابل وحدّقنا سوياً في لهو النيازك. حملتْ جرّتها واستدارت دون كلمة، إذ ذاك سقطتُ على ركبتي أتضوّر حزناً: إن مملكتي لا تساوي شيئاً في نظر امرأة معدمة.

يا إلهي، لا حاجة بي إلى كل هذه الفتن كي أكون قاسياً.

إكراماً لي، أين أجد حلماً عذباً يشبه روحي العذبة؟ ها وحيداً أملأ جيوبي بحبّات هال وأهيم في مداخلِ العالم أقرع بصولجاني الذائب درجات الهياكل سابراً المعادن والزيوت، ورويداً أتشتت عضواً عضواً.

وأنتَ تطل من الشرفة، يا مليكنا الفاخر، تنتظر ربما حدوث معجزة ما، نخبرك نحن رعاياك الفقهاء، نحن البحّارة الذين إضطهدتَ بحارهم زمناً، كيف انحرفت مصائرنا في عهدك:

أكلنا الحشرات المجففة، قد لا تعرف أنواعها: الرتيلاء، الجداجد، الحُباحب، الخنافس. ذلك أنك كنت تلتهم وقتذاك الفطائر المحلاّة بالزبيب والأناناس. مشينا أرتالاً نضمّد موتانا أولئك الذين أرسلتهم إلى الحروب وإلى المجازر وإلى الانتفاضات، وأولئك الذين غاصوا برصانة في اللّج بحثاً عن كلأ. سمعنا انك كنت تشك سيفك في جراحنا بينما نهذي رافعين مفاتيح الأرض البور. والعواقر رفعن حجابهن وتمددن في المغاور ناشدات شفاعة من الشفيع. جندك، يا مليكنا الفاخر، لم يدعوا داراً إلا وعاثوا فيها إغتصاباً ووأداً، وما سمعتَ أنّةً، أو قد سمعت لكنك أصلحت هندامك وتنحنحتَ قائلاً: ها امرأة تئن لذةً.

سمّمت بحارنا بخميرة طغيانك. نذكرُ: جئتنا في بهاء الريح وأعلنت نفسك سيّد المحاريث. لم نكن نملك ما نساوم عليه، لكنك ساومتنا كتاجر خبير وشكمت حججنا بذرائع عصيّة. أدركنا فيما بعد، بعد أن هادنت رعبنا، أن لا أمان بيننا. كلما أطلقنا نوارسنا أرديتها بحرابك. وفي المفاوز الأكثر إتساعاً الأكثر إحتداماً أحببناك يا قاتلنا الحنون، كرهناك يا حارسنا الطيب. الملك والرعية هكذا أبداً: مشاعر مستترة، نزال أزلي، تاريخ مزوّر.

لا تؤاخذنا إن قسونا، قد قلنا القليل وبقي الكثير.

إن لك بيننا حظوة

حضورك حضور قاتل، غيابك غياب قاتل. إذاً عجّل بالقدوم يا ملك المسلاّت يا تاج بؤسنا. معنا نهيىء لك ذبحاً جميلاً، ذبحاً يليق.. ألا يكفي هذا.

دونك لن نبحر، لن يكون لإبحارنا معنى.

أيتها المدينة المباركة إلى هذا الحد، الملعونة إلى هذا الحد، من أين لكِ كل هذه الأوبئة؟ وأنت تراقبين - في احتضار الظهيرة - يقظة الرماد في خواصرنا وفلول أجرام مذنّبة تتراكض هنا وهناك تهب الأمارة وتفصح عن المكنون. أي برهان أبلغ من هذا تريدين! أي علامة أكثر فصاحة وأكثر بلاغة من هذا لترفعي سراويلك وتنحدري شلواً شلواً صوب البحر المنقذ. أمحرقة؟! زلزال؟! آنذاك يفوت الأوان ولن تجدي فسحة للندب والعويل.

إلى البحـر يا مدينة الأرامل والثكالى حيث المرجان المجنون يحصي على الأرصفة المائية أعداد اللاجئين إلى السفن الراسية المثقلة حيازيمها بالبشارة. سوف تهبطين سريعاً في الشيخوخة إن تماديتِ في العجرفة وعدم الإكتراث. ليكن هذا تحذيراً عاشراً بعدها سنبكي لأجلك.

يا مدينة الأسلاب، يا مدينتنا، هلمّي إلينا نعصمك بحبالنا. .

هشْ. . دعوني أحلم قليلاً

. . . .

. . . . في الليل يتسللون، منتضين بين أسنانهم سكاكين لامعة، يقنصون شعباً متحجراً يكاد أن ينقرض ويغيرون على القوافل العـابـرة في تشنجـات التخـوم. عنـدما ارتووا أسّستُ لهم البيوت ومرابط الخيل، وصاروا يتاجرون بالمصاحف والتبغ ويستوردون من الأقاليم المجاورة أراغن متباينة الأحجام. . . . . لكنني فرحت بالتناسل الغزير، أجيالاً بعد أجيال تتوافد لتعمّر ضفافي بل وتجتاح القرى الآيلة، القرى الموغلة في الإلحاد المتخمة بالاضطرابات، وتضمها إلى أطرافي. بهم تكاثرتُ، معهم صار لإسمي رنيناً مغوياً: ياقوتة العالم.

. . . .

. . . . لدي تقاويم متناقضة. لدي خضار وحمضيات، طقس مخبول، مدافن أثرية، نحويون وفلكيون وجزّارون ورواد فضاء. لدي خادمات زاهيات ومعاهد لغات. لدي عواصم للإحتلال وعواصم لشهوة الإغتيال. لدي مغامرون ومعتقلات، شهريار وشهرزاد، مراسيم وضرائب، مهرجون ومفكرون، قادة وحدود. لدي كل ما تشتهيه أساطيل النهب. . وأكثر.

يا مدينة الأسلاب، يا مدينتنا، نحكي عنكِ قليلاً.

لذّلنا أن نقارعها بالصفير والإحتجاج، مدينتنا الخلابة. كنا نفتش عن ملاذ ليّن لا يطعن ظهورنا المنهكة بالسلاسل، فماذا وجدنا؟ مراقد شبقية تلهب أكمامنا بالضرائب والملاريا. ماحسبناه فيئاً كان محض انقـاض. نقولها بعلوّ صوتنا: مدينتنا متخمة بالإنهيارات. هكذا نفتح أذرعنا لنستقبل هبوب الانهيار الشامل.

ذلك أن العقبان الأبابيل كانت تحوم في الأعالي ترمينا بقوافل غزو تأتينا من رأس الرجاء الصالح

حتى مضيق هرمز تسلب بهاراتنا وزيتنا الأسود، بينما في الداخل تفك دودة القزّ ازرار ضواحينا وتخيط أصابعنا شرنقةً شرنقة. ....

هشّ.. إني أحلم.

أبيح فخاخي العذبة لبلَشُون بلوري يلطم أسماكي بساقيه الطويليتين ويفرّ، بعد أن اختلس إنقليساً، ماداً عنقه الطويل نحو سحب تهدَل. ألوذُ بمخازن القش وأدعو الريفيات الصافنات، ذوات الجدائل الليفية، أن يرقصن بحماسة في ترف البخور إكراماً لراياتي المرفرفة على مباني الدول المتحضرة. من يحق له أن يتباهى مثلي في معاقل الملوك؟ الصدَفةُ البرّية؟ قادرةٌ أن أهاجمها بجيش من البعوض السام.

ألمحُ ذات الرداء الأزرق، الغريبة التي هبطت ليلاً من كوكب غريب، تسوق قطيعاً من الدلافين الصغيرة. تتريث برهة وتحملق في مرآة المزيّن الذي أضرب عن الكلام فلا تبصر وجهها بل تلالأً ذائباً تقذف حممها عند مشارف الضواحي والصبايا المعطّرات في عسل الجمرات يغتسلن. آنذاك تطلق ذات الأزرق ضحكة غامضة وتمضي تسوق قطيعاً من الدلافين الصغيرة تهذى بعد كل خطوة.

ألمحُ جرساً هائلاً يذرع الشارع مختالاً برنينه وحوله يتراكض أطفال حفاة يرشقونه بحبّات رمّان فيضجّ مستاءً حتى تهدّىء من روعه الكاتدرائيات المائلة كقامات مثقلة بالخطايا، لحظةَ تهوي الحضارات على أرفف مكتبة مغبّرة وحيناً في حوض حظيرة.

كفى يا مدينة الأسلاب، يا مدينتنا، كان ينبغي لشفرة الرؤيا أن تدمي عينيك، لكنك آثرت تجاهل نداءاتنا.. نحن البحارة الأوفياء. زحزحي ياقرة العين أضلاعك قليلاً وانحني علينا. ننتظرك منذ الصباح، فهلّا تأتين. معنا نهيىء لك إنهياراً جميلاً، إنهياراً يليق.. ألا يكفي هذا.

دونكِ لن نبحر، لن يكون لإبحارنا معنى.

ياربّاننا العظيم، هاتِ صاريتك في جباهنا وأمهلنا بعض الوقت، فلنا خارج المرفأ عجوز مبجّلة وملك ظالم، ومدينة ترثي نفسها.

ياربّاننا العظيم، الكارثة وشيكة

الخسوف وشيك
والعالم، هذا المساء، سيخلع تضاريسه
ويتشظى دونما جلبة.

سبتمبر ٨٦

لماذا النقد الألسني
سؤال عن نصوصية النص

د. عبدالله محمد الغذامي

١ ـ الموضوع/الذات/المنهج:

ثلاثة أشياء لا بد من التمييز بينها كخطوة أولى لامتحان وسائل الاستقراء النصوصي لعالم اللغة. وكثيراً ما يحدث أن يضحي الباحث بأحد هذه الأقطاب من أجل أحدها، إما بدافع ذاتي أو بانكسار معرفي يعشيه عن ضحيته. وأول خطوات التمييز تأتي بإقامة المنهج كحاجز معرفي بين الذات والموضوع. وهذه خطوة أساسية لا بد منها لكي نبعد (الذات) عن استلاب الموضوع عن طريق (الإدراك المنفعي) الذي يتحرك جوهرياً ضمن (علاقة بين الشيء والذات تأخذ فيها الذات الدور الرئيسي) ـ كما يحدد غاستون باشلار [1] ـ بناء على فهمها الخاطىء (للواقع)، مما يجعلها تحيله إلى شيء معطى ويفضي ذلك بنا إلى فهم الموضوع فهماً نفعياً يحيله إلى الخارج المتقرر قبله. وهذا فهم يتعارض مع منجزات العلم المعاصر، لأن الواقع في هذا العلم (هو الواقع المبني وليس الواقع المعطَى [2] ـ) مما يعني أن الموضوع لا يتقرر من خارجه وإنما ينبثق من الداخل. والطريق إلى سبر هذا المعطى الجديد هو المنهج المستقل عن الذات.

والمنهج بخاصيته الاستقلالية هذه هو رديف (الآلة) في العلم المعاصر الذي به (لم تعد الآلة تدقق إدراكنا للواقع فحسب، بل أصبحت ما يجعلنا ندرك هذا الواقع الذي لا يمكن إدراكه دونها). وبما أن العلم المعاصر قد أصبح علماً آلياً فإن الدرس الإنساني أيضاً يجب أن يكون علماً آلياً، أي منهجياً (ابستمولوجياً)، لكي يتمكن من التموضع المعرفي الذي يضمن له استقلال البحث عن نوازع الذات ونفعية مدركاتها.

وهذا هو ما جعل باشلار يسعى إلى تأكيد ضرورة أن تستفيد الفلسفة من العلم المعاصر الذي يقوم على فهم جديد للواقع يتصف بالاصطناع (والواقع في الميكروفيزياء وفي الكيمياء المعاصرين ليس هو الواقع الطبيعي المعطى، ولكنه الواقع الذي يكون نتيجة لعمل تقني. يقول باشلار: لكي نبقي

أنفسنا في مركز الفكر العامل والمادة الخاضعة للعمل، ينبغي لنا أن نترك كثيراً من التقاليد الفلسفية، سواء تعلق الأمر بالواقع المحسوس أو بالوضوح الطبيعي للفكر. إن العلم الحاضر إصطناعي بالمعنى الديكارتي للعبارة. فهو يقطع العلاقة مع الطبيعة لكي يؤسس تقنية. إنه يبني واقعاً وينتقي المادة، ويعطي غاية لقوى مبددة. البناء / والانتقاء / والتركيز الدينامي / هذا هو العمل الإنساني، وهذا هو العمل العلمي [٣]). ومفهوم الاصطناع هنا يعني (البناء). وكشف البناء يحتاج إلى (الآلة) التي لا تستخدم من أجل (التدقيق في الملاحظة، بل من أجل قيام تلك الملاحظة ذاتها [٤]) والذات التي تبني الموضوع هنا (ليست الذات على الإطلاق، بل هي ذات العالِم الذي يملك التقنية والذي يكون مهيئاً بفضل تكوين ملائم من أجل استخدام هذه التقنية [٥]).

ومن هنا نفهم من باشلار طبيعة العلاقة بين الذات والمنهج والموضوع. فالموضوع هو الواقع المبني كناتج للعملية وليس هو الواقع المعطى، أما الذات فهي تلك المالكة للآلة والمالكة للقدرة على إعمال هذه الآلة، وليست مجرد الذات الراغبة. وامتلاك الذات للآلة مع القدرة الإجرائية عليها ترفع الذات عن مواضعات الظرف وحدود الغاية الشخصية.

أما الآلة فهي المنهج الذي يكون من خصائصه أنه قادر على الاستقلال عن الظرف، وتجاوز ملابسات بيئة المنشأ. ومن هنا يسقط السؤال عن علاقة المنهج بظروف نشأته، لأن تلك الظروف واقع معطى وليست واقعاً مبنياً. ونحن تعلمنا من العلم المعاصر أن الواقع لم يعد هو المعطى، مما يلغي قدرة الواقع القديم على الهيمنة على المنهج، طالما أن المنهج مهيء للتموضع المعرفي، كأداة إجرائية ومنظور معرفي ينساق مع (الذات العالِمة) من أجل (إقامة الملاحظة ذاتها) التي هي عندنا تمثل الموضوع. وينتهي بذلك دور الذات الخاصة على مستوى المنهج ومستوى الباحث، وتحل الذات العالِمة مع الآلة لتأسيس الواقع الجديد.

٢ ـ المنهج الألسني:

إن النتيجة التي يفضي إليها مدخلنا السالف تعطي المنهج أهمية بالغة يتقرر بها مصير النتائج المتوخاة من البحث. وبمقدار ما يتصف المنهج بالعلمية فإن النتائج تكون علمية أيضاً. ومن صفات (العلمية) التي أفرزتها معطيات العصر أربع صفات هي:

أ ـ النسبية (في مقابل الإطلاق)
ب ـ الديناميكية (في مقابل الجمود)
جـ ـ الاستنباط (في مقابل الإسقاط)
د ـ الوصفية (في مقابل المعيارية)

ومن خلال هذه الصفات سندخل إلى منهجنا النقدي لنرى مقدار علميته كأداة إجرائية ومنظور معرفي.

٢ ـ ١ تقوم اللغة على (النظام) ولكن هذا النظام لا يتشكل من الثبات بل من (الاختلاف) وهذا ما جعل دي سوسير يعرّف اللغة على أنها نظام من الاختلافات (٦) . وهو تعريف ينقل مرتكز القيمة من جوهر الشيء إلى (علاقاته) كما أنه يحيل اللغة إلى نظام من الإشارات. وهذان مفهومان متلازمان يقتضي أحدهما الآخر، إذ بسببهما تتكون اللغة فهماً وابتكاراً. واللغة لذلك تجري ـ كما يقول الجرجاني (٧) (مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه).

ولكن اللغة تتحول مع الزمن إلى نظام اصطلاحي مهيمن، يستطيع أن يحتوي الإنسان ويسيطر عليه، ويحدد له تفكيره ورؤيته للعالم من حوله. وتظل اللغة تلعب هذا الدور في حياة الإنسان على الرغم من مبدأ (الاختلاف) فيها ومبدأ (إشارية) الدال بها. وهذه الاشارية المتحولة نظرياً، تصبح مع الزمن ثابتاً يسبق التصور ويقرره. ومثلما تصاب اللغة بداء الثبات، ذي الهيمنة على الإنسان، فإن الدلالة أيضاً تأخذ نصيبها من الثبات المطلق، حينما تسيطر على فكر الإنسان وتسبق الكلمة بوجودها، بحيث يستحيل اعتبارها إشارة، لأن من شرط الإشارة حرية الدلالة. وإذا ما وصلت اللغة إلى هذا الحد الذي هو هيمنة الدال المطلقة، أو هيمنة المدلول المطلقة، فإنها بذلك تشهد خطر التصدع في وجـودهـا كلغـة، لأنها لم تعـد نظامـاً من الاختلافات والإشارات، ولم يعد الشيء إحتمالياً كما يحده الجرجاني. وبالتالي فنحن لسنا أمام نظام لغوي، وإنما نحن أمام هيمنة خارجية، إما من الماضي من خلال هيمنـة الـدال أو من الحـاضر من خلال هيمنـة المدلول. واللغة بهما تصبح إنعكاساً ومحاكاة للخارج، أي للواقع المعطى، وليست تأسيساً لواقع مبني أو تحققاً إنسانياً حراً.

والخـروج من هيمنة الدال أمر ميسور دائماً، وذلك من خلال الإبداع الأدبي الذي تعوّد على الخروج على الاصطلاح اللغوي، وكسر دائرة المحاصرة اللغوية لطاقات الخلق الجديد، ومن ثم تحويل اللغة إلى نظام اختلافي إشاري. ولكن المشكلة دائماً هي في هيمنة المدلول، وذلك لأنها هيمنة يصعب إداركها لفداحة تحكّمها بالإنسان وسيطرتها عليه، وعلى تصوراته التي تخضع دوماً لملابسات المدلول البيئية والظرفية. وكل هذه عناصر هيمنة تحاصر الإنسان من كل منافذ أحاسيسه وعقله، مما يجعلها حكماً مطلقاً يسيِّد المدلول ويعليه على الدال، مما يفرض الواقع المعطى، ويحيل الدال إلى مجرد مرآة عاكسـة لهذا المعطى. وهذا يسلب اللغة الإبداعية ـ التي حاولت أن تكسر قيد الدال ـ قدرتها على الابتكار والخلق الجديد.

والنص الابداعي عادة يتجاوز هذه المشكلة بمجرد اختراقه للاصطلاح السائد. وهذا التجاوز الابداعي هو تأسيس لنظام جديد ينبثق من داخل النص تتحرك به الدوال نحو مدلولات تتشكل كناتج إبداعي لعلاقات الدوال مع بعضها البعض، فهي إذاً واقع مبني لا يسبق النص ولا يلحق به، وإنما ينتج عنه.

وبما أن الدلالات هي نتاج للنص فإنه من المحال استخدامها كأدوات للنظر إليه أو تفسيره. لأن في ذلك افتراضاً مسبقاً بالنتيجة قبل الفحص، ثم إن فيه افتراضاً بثانوية (الدال) الذي هو النص،

ومن ثم عدم أهميته. وقد يتساوى عندئذٍ الجيد والرديء إذا ما كانا استجابة لمدلول واحد.

من هنا يلزمنا أن نقرر أن المدلول بما فيه من ظرفية وبيئية لا يصلح مدخلاً للنص، لأنه خارجي وسابق عليه إذا كان واقعاً معطى، أما إذا كان واقعاً مبنياً فهو بالضرورة ناتج عن النص، وعندئذٍ يكون النظر في النص محاولة لتأسيس هذا المدلول، الذي هو دوماً في طور تشكُّلٍ ينفر من الاكتمال.

إن إيماننا بمفهوم (الواقع المبني) يحتم علينا السعي لتأسيس هذا الواقع الجديد كمدلول للنص وكـأثـرٍ إبـداعي له. وهـذا لا يتسنى إلا من خلال إستخدام (الدال) نفسه، كأداة إجرائية للرؤية النصوصية. هذه فرضية يتحتم قبولها إذا ما أردنا إعطاء الإبداع حقه في (الإبداعية) وفي تأسيس أثره.

واستخـدام (الدال) كمنظور معناه الأخذ بالنقد الألسني، لأن الالسنية هي لغة اللغة، أي الأخذ بنصوصية النص. وهي نصوصية نسبية لأنها تقوم على مبدأ العلاقة، كما أنها ديناميكية لأنها تأخذ بمفهوم الأثر، وهي استنباطية ووصفية لأنها تعتمد على سبر حركة الدوال، بدءا من الصوت المفرد فالكلمة فالتركيب ثم السياق الصغير. وتربط ذلك بالسياق الكبير من خلال حركة تداخل النصوص. وهذا كله يحدث دون أن يفقد النص خصوصيته، لأنه يُحمىٰ بمبدأ الإشارة الحرة. وسنقف عند هذه المبادىء وقفات مقتضبة تؤسس إجابتنا على السؤال المطروح.

٢ ـ ٢ أول هذه المنطلقات هو مفهوم الصوتيم (٨). وهو النواة التي يفضي إليها النص أو ينتج عنها. لأن في كل نص ـ مهما كان ـ عقدة دلالية وجمالية كانت تمثل حالة الهوس الإبداعي للمنشىء، وتنتقل منه إلى النص لتختبىء داخل تركيباته، فتأتي في أوله أحياناً كما نرى في المطامع الشعرية الخلابة، وقد تأتي في الآخر فيختتم بها الشاعر قصيدته ـ كما يفعل أبو ريشه (٩)ـ. وهاتان حالتان تسودان في الشعر العمـودي والـرومـانسي. . أما في الشعر الحديث فإن الصوتيم يكون أقل وضوحاً. ولكن الفحص التشريحي للنص يبرز الصوتيم ويكشف حركته داخل النص.

والصوتيم هنا يمثل القوة ذات السيادة داخل النص وما عداه يكون إما تشكُّلات إبداعية له، أو ارهـاصـات تفضي إليه، أو أنها نـاتـج عنـه تضيف إليه وتكثف أثره الجمالي والدلالي. وقد تتعدد الصوتيمات داخل النص، كما يحدث في الشعر القديم ذي اللوحات الشعرية المتعددة، أو في القصائد الحديثة المبنية على (المعادل الموضوعي) المتعدد التركيب كما طرحه إليوت (١٠). وهنا يلزمنا ملاحقة هذه الصوتيمات كي نبرزها عياناً، ولكننا حتماً سنجد من بينها واحداً له السيادة نصوصياً على الأخريات. وهذا مبدأ علمي أخذه باشلار من لانشتين فيه يقول (لقد بين التطور التاريخي أنه من بين كل التركيبات النظرية التي يمكن تصورها، هناك واحدة لا محالة لها السيادة على كل الأخريات) وهذه ـ عندنا ـ هي الصوتيم، والبحث عنه في الأشياء وفي اللغة (النص) هو سعي لكشف البنية المهيمنة. وهذا يخدم فكرة (النظام)، كأساس للمنظور الكلي للأشياء التي تتحرك وفق نظام قد يخفى، ولكنه ضروري لضمان صحة تحركها. ومن الضروري للباحث أن يسعى إلى كشف الأنظمة الداخلية التي تسيّر الأشياء، تمهيداً لفهم الحركة وتوجهاتها. وهذا الكشف يتم بعد التقاط الصوتيم كنواة للحركة تنطلق منه وتسعى إليه. والنص هو صورة للعالم تكمن فيه أنظمة تتناغم مع أنظمة العالم الذي يتداخل معها، لا بالمحاكاة والتعبير، ولكن بالتحويل الإبداعي، حيث يقوم النص بتعليق العالم بين قوسين ـ كما يقول باشلار ـ.

٢ ـ ٣ بعد تشريح النص إلى صوتيم [١٢] مهيمن وصوتيمات متشكلة عنه، تتحول مهمة المشرِّح إلى تأسيس النظام الذي ينبني عليه النص، وذلك من خلال فحص (العلاقة) بين الوحدات البنيوية التي هي الصوتيمات المستنبطة، على أساس أن (العلاقة) بين الوحدات الصوتيمية هي ما يؤسس لهذه الوحدات قيمتها، ويجعل وجودها في النص وجوداً وظيفياً متحوِّلاً. ومن ثم تتميز كل وحدة منها بما تقدمه للبناء الكلي للنص، وتعظم قيمتها بمقدار وظيفتها في تأسيس الدلالة النصوصية الكلية. ويتم إدراك هذا التمايز عند فحص (الوحدة) خارج النص، وما تحمله من قيم نصوصية، ثم مقارنة ذلك بالقيم الوظيفية للوحدة نفسها داخل النص بعد تشابكها بنيوياً مع الوحدات الاخر. وكل إضافة تحدثها الوحدة بعد دخولها للنص هي قيمتها الاختلافية التي تؤسس لها دوراً وظيفياً يخدم علاقات النص ويبني دلالته الكلية التي هي (نظام الواقع المبني) كتحقيق إبداعي متميز.

٢ ـ ٤ لن يكون في مقدورنا تحقيق نمو العلاقات داخل النص إلا إذا نحن أخذنا بمبدأ (الإشارة الحرة) [١٣]. وذلك لأن المدلول المعجمي للعنصر اللغوي يظل قيداً يحاصر نبض النص وقد يخنقه، بعد أن يكبل حركته بأنفاس المعاني السالفة والحاضرة. ولكن خلاص النص يكون بفتح حدود عناصره، وإطلاق هذه العناصر على أنها إشارات حرة تم اعتاقها من السالف والحاضر، أي من شروط (الواقع المعطى)، فتوجهت حرة لتشكيل واقعها النصوصي المتجدد، على أساس أن (الدال) إنسانيٌّ في مقابل المدلول المحلي، وهو زمني في مقابل الوقتي، كما انه حرّ في مقابل الظرفي. وهذا لا يعني إطلاق حركة الدلالة وتهليمها ولكنه يعني فقط رفع قيد الظرف المعجمي والبيئي كمتحكم مطلق يقرر (الدال) ويصوغ مدلوله.

إن هدف (الإشارة الحرة) هو تحريك الدال نحو الدلالة مباشرة دون المرور من تحت مظلة المدلول. أي أنه السماح للدال بتجاوز المدلول لكي يؤسس دلالته بعيداً عن قيد (المدلول) وملابساته ذات الصفة القيدية بطبيعتها، وذلك لشدة مخامرتها لعقل القارىء ووجدانه. وسبيل الفكاك منها هو تحرير الدال من هيمنتها، وبالتالي تأسيس الدلالة النصوصية تأسيساً إبداعياً حراً بوسيلة بنيوية متحوِّلة. وهذا لا يلغي (المدلول) وما يتضمنه من معنى ومن ظرفية، وإنما يتجاوزه بعد أن يعترف به كقيمة مرحلية موجودة وقتياً لكنها قيمة لا ترقى إلى مستوى تقرير مصير دلالات النص وتأطيرها بظرفيتها. ويظل المدلول حقيقة اجتماعية قائمة، ولكنها حقيقة صغرى ما تلبث أن تتلاشى أمام الحقائق الانسانية الكبرى التي تنبثق من النص انبثاقاً إبداعياً متحولاً، على أساس ان النص عالم لا يصور الخارج/ولا يحاكيه/ولا يعبر عنه/ولكنه يشكِّله بعد أن يتجاوزه ويبني عالماً غيره. ومن هنا فإنه لا يمكن للخارجي أن يحدد (علاقات) النص الداخلية، لأن النص قد تجاوز هذا الخارجي، ومن ثم فقد تحرر منه واستقل عنه بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد، أي واقع مبني كمناهض للواقع المعطى. ومن هنا فإنه ليس هناك نص كامل، لأنْ ليس هناك واقع كامل. وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعانٍ لم تأت بعد، حسب مفهوم الأبستمولوجيا التكوينية الذي يؤكد على أنه (ليست هناك قضايا فارغة من المعنى وإلى الأبد، بل هناك فقط قضايا فارغة من المعنى حالياً بمعنى أنه قد يأتي يوم يكشف فيه العلم عن معاني هذه القضايا لأن المعرفة (. . .) ليست نهائية، بل هي تنمو وتتعدل وتتطور باستمرار [١٤] مما يعني نسبية القيم الدلالية ويحتم أخذ علاقاتها كأساس لإدراك وظيفتها، بما أنها إشارة حرة بدءًا من المفردة حتى كامل النص أو مجمل النصوص، ثم من الاشارة إلى مجرة الاشارات التي يتشكل منها

الإبداع، كتحقق إنساني وحيد فيها يجد الانسان نفسه من مطلع الحضارة وإلى الغد المفتوح. كنص عائم ومدلول ينزلق أبداً (كما يقول لا كان) وما الدلالة إذاً إلا فعل قرائي لا قيمة للنص إلا بوجوده كأثر إبداعي.

٢ ـ ٥ وهذا القول يقودنا إلى مفهوم (الأثر) الذي هو مبدأ أخذت به المدرسة التشريحية [١٥]. وهـو فعل القراءة ناتجاً عن فعل النص. أي أنه ضرب من المعاشرة النصوصية، أو تحول اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني، وتخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي ـ كما ورد في الحديث الشريف ـ وبمجرد قراءة القصيدة يتحول النص إلى عالم يخصنا ويصبح ملكاً لنا أو كما يقول باشلار (يتجذر في داخلنا) ولا يفسد ذلك علينا أن (إنساناً آخر هو الذي منحنا هذه الصورة) لأنني (أشعر أنه كان بإمكاني أن أخلقها أنا بل كانت عليَّ أن أخلقها بالفعل. إن الصورة تصبح وجوداً جديداً في لغتي، تعبّر عني بتحويلي أنا إلى ما تعبّر عنه. هنا يخلق التعبيرَ الوجود) . [١٦]. وهذا يحدث بمعزل عن معاناة الشاعر أو التلبس بظروف الإبداع. فالقارىء ـ كما يحدد باشلار ـ (لا يحتاج إلى المرور عبر معاناة الشاعر ليستوعب هناءة الحديث الذي يقدمه له الشاعر ـ هناءة تسيطر على المأساة ذاتها. إن التسامي في الشعر يعلو فوق سايكولوجية الروح الشقية. وذلك لأنها حقيقة لا يمكن إنكارها أن الشعر يمتلك هناءته الخالصة مهما كان حجم المأساة التي يصورها) [١٧] . وهذه الهناءة الخالصة عند باشلار ليست سوى (الأثر) النصوصي عند التشريحيين حيث تصبح القراءة إنتاجاً للنص ـ كما يقول بارت ـ ويتحول القارىء للشعـر إلى شاعر وإننا (حين نقرأ الشعر فإننا نعيش مرة أخرى إغراء أن نكون شعراء. كل القراء المتحمسين يعيشون ويقرأون رغبة أن يكونوا كتاباً ـ باشلار ـ ص ٢٨).

والأثر هو امتداد لمفهوم (العلاقة) حيث إن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارىء لطاقاتها المخبوءة، وإذا ما تحركت فإنها تؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة. وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاقة لتحتوي القارىء فيها، فتتشكل تصوراته النصوصية مثلما فعل هو حينما شكل علاقاتها. ومن هنا تبدأ التحولات بإحداث فعلها وإنتاج واقعها المبني، فينبثق (الأثر) على أنه حالة تحوُّلٍ نصوصي وإنساني، ويصير النص هو الإنسان، والإنسان هو النص. وهذه حالة متحوِّلة لا تثبت على حد قائم مما يجعل ارتكازها على (الدال) محرراً من المدلول أمراً حتمياً لتأسيس (الدلالة) الانبثاقية المتسامية على المصطلح الاجتماعي بظرفيته المحددة من داخل (المدلول). ومن هنا يتحتم علينا ـ مرة أخرى ـ أن نعلِّق المدلول في تعاملنا النصوصي من أجل تحرير الدال وفتح النص لإفراز الأثر، على أنه غاية إبداعية لا يكون للنص قيمة من دونها، إذا ما كان نصاً عالمياً فيه من القوة البيانية ما يرفعه فوق المحلية والوقتية. وهذه صفة لا تتوفر إلا في القليل من النصوص، إن لم يكن في النادر منها كما يقول باشلار.

٢ ـ ٦ في وقفاتنا السابقة كان النص محوراً لمقاربات نقدية مبدأية تنطلق من (الصوتيم) كوحدة مهيمنة تربطها مع غيرها في النص (علاقات) تؤسس وظيفتها على أساس أن كل عناصر النص هي إشارات حرة. وهذا كله يولد (الأثر) النصوصي بفعل القراءة الإبداعية، وكل ذلك مفاتيح تُشْرِع منافذ النص وتحررها، ولكنها لا تعزل النص عن سياقه المتداخل معه. لأن الكتابة هي في الأصل إعادة

تشكيل لأثر قرائي سابق، فأنا أكتب لأنني نسيت [١٨] : ومن هنا فإن النص الماثل أمامنا هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الانسانية خاصة في شقها اللاواعي، ومثلما أن النص ناتج لها فإنه أيضاً مقدمة لنصوص ستأتي. وهذا يجعل مبدأ (تداخل النصوص) [١٩] منعطفاً تمر به كل النصوص، وأولاها به هو ما يتفق مع النص الماثل في جنسه الأدبي حيث يكون انتهاء النص كأساس لتبرير سياقه ولفهم شفرته فليس النص إذاً إلا وجه لعالمه النصوصي، ويلزمنا تأسيس هذه العلاقة داخل الجنس الأدبي الواحد لكي نفهم هذا النص أولاً ثم لكي نعرف مقدار تجاوزه ودرجة تميزه.

والآن نصل إلى الاجابة عن سؤالنا عن نصوصية النص كمبدأ للنقد الألسني بمدارسه الثلاث: البنيوية والسيميولوجية والتشريحية حيث انتقينا منهجنا من مجمل ما فيها معتمدين على خمس مفهومات هي: الصوتيم/والعلاقة/والاشارة الحرة/والأثر/وتداخل النصوص/وهي مفهومات تحقق نسبية القيمة من خلال وظيفة العلاقة وتحقق ديناميكية الأشياء من خلال تحولات الأثر، كما انها تؤسس لنا منهجاً إستنباطياً لأنه منظور معرفي يتحرك كأداة متحررة عن سيطرة الموضوع السابق مما يجعل نتائجه نتائج وصفية كفعلٍ قرائي منظور. وهذا يحقق لنا صفات (العلمية) الأربع التي جعلناها أساساً لوصف المنهج العصري الضامن للنتائج العلمية ذات البعد المعرفي النسبي المفتوح. وهذا يجعل منهجنا (الألسني) ضرورة معرفية يحتمها إحساسنا بالحاجة للموضوعية والعلمية في الحكم على الأشياء وفي تحرير منظورنا من سيطرة الذاتية والظرفية. وما صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة.

٣ ـ المنهج الاستكشافي:

٣ ـ ١ إن كانت شروط العلمية تتضمن كون المنهج وصفياً، فهذا معناه أن الوصفية قيمة أساسية فيه لا يمكنه التخلي عنها وإلا فقد مشروعيته العلمية. ولهذا فإن المنهج الصحيح علمياً لا بد أن يكون متمخضاً عن موضوعه مثلما هو أداة لاستكشاف ذلك الموضوع، وهذا لا يتوفر أدبياً إلا بواسطة التموضع النصوصي، أي أن يكون المنهج ذاته نصوصياً ومن ثم فهو من جنس الموضوع ومن مادته، وبالتالي فهو تفاعل معرفي مع النص يتطور المنهج به من خلال تركيبة معرفية تقتضي نقد الأداة مع نقد الموضوع. وهذا هو ما يجعل النقد الألسني دائب التطور ومنفتح التحرك بدءاً من الأسلوبية فالبنيوية والسيمولوجية ثم التشريحية. ولكي نضع المنهج في مواجهة ذاتية مع أدواته فإننا ندخل إلى نص حديث يحمل في دواخله مفارقات نصوصية تغري أي ناقد تشريحي بأن يعقد مقاربات إجرائية تساعد على العوم فيه ومعه بحدٍّ أدنى من التسلط النقدي، لا يتوفر إلا في منهج نصوصي. وهذا النص هو قصيدة الخبت [٢٠] للشاعر على الدميني (منشورة في آخر الدراسة) وهي قصيدة تتحرك على ثلاثة مستويات متوازية، هي مستوى المداخلة ومستوى الأثر الباني ومستوى الصوتيم المهيمن. ولقد يكون من الأولى منهجياً أن نبدأ بالصوتيم المهيمن لولا أن القصيدة تفرض علينا موقفاً مغايراً، حينما اتخذت لنفسها صور التداخل المفاجىء، حيث بدأت بجملة مقتبسة اقتباساً سافراً بين قوسين كمطلع لها. ثم ختمت نفسها بمفارقة كانت عودة تناقضية مع البدء ومع المنبع كما سنستكشف لاحقاً. إذاً لا بد أن نبدأ بداية نصوصية فنأخذ بالمداخلة أولاً.

٣ ـ ٢ المداخلة/المفارقة:

((وظلم ذوي القربى))، بلادي حملتها   على كتفي شمساً وفي الروح موقدي

هذا بيت يدخل بنا مسرعاً إلى معلقة طرفة بن العبد (٢١) آخذاً منه شبه جملة ومعها البحر الطويل وروي الدال. وهذا يؤسس فينا حس المعارضات الشعرية. ولكن هذه المعارضة لا تقوم على المشاكلة لأنها تقتحم النص المعطى فتفكك علاقاته لتعيد صياغتها وتبني لها واقعاً جديداً. ولهذا فإن جملة طرفة بن العبد تتحول إلى شبه جملة عند الدميني أي أنها بداية فصلت عن نهايتها ولهذا فإن الخبت تأخذ المبتدأ من معلقة طرفة وتعزف عن الخبر، لا لتقدم خبراً بديلاً ولكن لتشبك المبتدأ بمبتدأ آخر. مما يعني أننا في مواجهة مع نص مفتوح كمفارقة لنص مغلق. ولنتذكر قول طرفه:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة

على المرء من وقع الحسام المهند

حيث نجد العالم في هذا البيت تاماً ومكتملاً: مغلقاً. وجاء الدميني ليسرق نار طرفة متمثلة بقوله (وظلم ذوي القربى) قبل أن يطفئها الخبر (أشد مضاضة . . . الخ) مما يجعل جذوة الاقتباس ملتهبة على المستوى النصوصي بدخولها بإشكالية دلالية تمثلت في أن ما هو جملة تامة عند طرفه صار شبه جملة عند الدميني، وما هو تام دلالياً عند طرفة صار إشكالاً عند الدميني. ولنتأمل الآن إشكالية هذه الجملة:

وظلم ذوي القربى بلادي حملتها . . . الخ

حيث تقوم جملة (بلادي حملتها) على أنها خبر لقوله (وظلم ذوي القربى). وهذا نحوياً صحيح تمام الصحة. ولكنه دلالياً لا يقوم مقام الخبر إلا بتأويل وتقدير. وهذا التأويل لا يتم إلا بفعل إرادي من القارىء. وهذا الفعل لا يمكن أن يتم إلا بالاستعانة بعناصر النص الداخلية لكيلا يكون إسقاطاً خارجياً. وهذا معناه ضرورة تحريك الفعل القارئي وكذلك تحريك بقية النص لكي نصنع (خبراً) لمبتدأ سافر أمامنا. أي أنه ليس لدينا خبر معطى، وإنما نحن بحاجة إلى بناء الخبر وهذا يفضي بنا إلى نتيجتين هما:

أ ـ أن الجملة تخبيء داخلها تصدعاً ليس بذي أمر هين، وما فيها من نظام نحوي هو صورة شكلية خارجية، لأن القيمة الدلالية لهذا المبتدأ والخبر لاتتساوق مع هذا الظاهر النحوي مما يجعلنا أمام نص معقد، وإن بدا بسيطاً.

ب ـ إننا نقف أمام نص لا يتكيء على (ماقبله) وإنما هو ينتصب كإشارة تحررت من المدلول السابق وصارت تسعى إلى إنتاج مدلول جديد يخصها وينبثق عنها. وهذا هو دلالة تحوُّل الجملة القديمة إلى شبه جملة جديدة انفصلت عن خبرها الجاهز وتزاوجت مع جمل جديدة تؤدي وظيفة الخبر نحوياً، ولكنها تفتح المبتدأ دلالياً على فضاء لا خبر فيه.

ومن هنا فإن المعارضة الشعرية في هذا النص هي معارضة مفارقة. ويؤكد النص هذه المفارقة ويبنيها من خلال وقفات متنوعة جاءت كاقتحام تشريحي للنص القديم حيث تم تمزيقه وإعادة بنائه

بدءا من جملة (وظلم ذوي القربى)، التي هي فاتحة القصيدة هنا، بينما هي البيت الثامن والسبعون عند طرفة، وكانت هناك نتيجةً لسلسلة من الأحداث الدالة، حيث أطلق طرفة شكواه الذاتية قائلاً:

فمالي أراني وأبن عمي مالكاً متى أدن منه ينأ عنى ويبعد

وتتنامى الشكوى في الأبيات ٦٨/٦٩/٧١/٧٩ حتىَ تفضي بنتيجتها الشعورية المتمثلة ببيت (وظلم ذوي القربى). ولكن الدلالة تنقلب بعد مداخلة الخبت لها. وما هو نتيجة وختام في الأصل يصبح بداية ومطلعاً. وفي مقابل ذلك تتحول بدايات طرفة إلى نهاية عند الدميني وذلك في قوله في المقطع الأخير من الخبت:

لخولة أطلال أجوس زواياها ببرقة ثهمدِ
إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد
أبوح بطعم الحب أقتات موعدي
أعاتب أحبابي بلادي بفيئها
وأهلي وإن جاروا علي فهم يدي .

هذه الأبيات هي نهاية (الخبت) وهي لا تتضمن مطلع طرفة فحسب ولكنها تتضمن أوزانه ورويه ـ مرة أخرى ـ، ولكنها مع هذا تعيد صياغة طرفة، بل إنها تعيد صياغة (الخبت) نفسها إذ تلعب بشكليات البداية والنهاية، لتلغي بذلك حدود النص فلا تتركه خطاً مستقيماً لا تلتقي أطرافه، وإنما تحوّل النص إلى دائرة تتداخل أطرافها حيث تبدأ ولا تنتهي. ولتصور هذا الموقف علينا أن نقارب هذا المقطع بملاحاة أكثر ونلاحظ ما يلي:

١ ـ هذا المقطع هو عودة إلى البحر الطويل، وهو بحر منوع ويتضمن استعمال ثلاث تفعيلات هن:فعولن ـ مفاعلين ومفاعلن (الأخيرة تلتزم في الضرب)، فهو إذاً بحر معقد وكثير التشكيل، مما يعني تعقيد حركة النص وازدياد تداخلاتها. وهذا كله يأتي بعد أن انفصلت حركة الإيقاع عن ذلك التشكيل العالي الذي ابتدأت به القصيدة في الأبيات الأربعة الأولى، لتأخذ بتفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) مع تشكيلاتها العروضية التقليدية (مستفعلن/مفاعلن) وبحر الكامل يعطي إنسياباً حركياً أكثر تلقائية وأسهل إجراء مما جعل حركة إيقاع النص تنداح ميادة بدءا من البيت الخامس:

أنشدتُ للرعيان ثوب قصيدة في البَرِّ

حتى اقتراب النص من النهاية، مثلما تخلى النص عن روي (الدال) الموحد لينوع رويه ويحرر قوافيه. ولكنه في النهاية يعود إلى التركيب الصوتي المشدود وزناً ورويا، مما يعني شد النهاية بالبداية على المستوي الإيقاعي، وكذلك على المستوى الدلالي حيث تباغتنا آخر الجمل بقولها:

وأهلي وإن جارو علي فهم يدي

وهذه تتماسك مباشرة مع جملة المطلع:

وظلم ذوي القربى بلادي حملتها
على كتفي شمساً وفي الروح موقدي
إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها
بدمعي ووجهت الزمام لتهتدي

إلى الماء أحدو خطوها كل بارق
أشـد على غـاباتها الريـح في يدي

حيث نلاحظ أن (اليد) هي العضو الفاعل بدءاً ونهاية وبدءاً.
فاليد التي تشد على الريح، والتي توجه زمام البلاد إلى الماء، هي نفس اليد التي فسرها لنا الشاعر بأنها تعني (أهله) الـذين جاروا عليه. مما يعني أن (اليد) هذه هي يد الجـماعة، والحركة حركة الجماعة، والإرادة إرادة الجماعة. ولهذا فإن هذه اليد تمتد من آخر كلمة في القصيدة لتمسك بأختها في مطلع القصيدة، وتفتح دائرة النص من جديد. ولا تنفك تفعل ما دامت هذه القصيدة ماثلة أمامنا. وهذا كله يحدث من خلال مفارقة نصوصية، يتم فيها توظيف طرفة ومعلقته توظيفاً جديداً، يعيد تشكيله ليجعله بطلاً للغد وليس بطلاً مستهلكاً ولهذا يقول:
لخولة أطلال، أجوس زواياها، ببرقة ثهمد
حيث أقحم جملة (أجوس زواياها) مخالفاً بذلك قواعد العروض بزيادة تفعيلتين، وكذلك هو يخالف نمطية الذاكرة بفرض جملة جديدة على شطر طرفة. وذلك كله من أجل إحياء النص القديم الذي لم يعد طللاً خاوياً، وإنما هو طلل مكتنز بالأسرار، بدليل أن له زوايا يجوسها الشاعر، ومنها يتحول من ماض معطى إلى غد قابل للاستكشاف كما تعلن القصيدة بالبيت التالي لهذا البيت:
إذا افردتني الأرضِ جاوزت للغد.
هذا هو الـطلل يتحـول إلى غدٍ. وبعـد أن يتحقق هذا المبتغى تعود الأبيات الأخيرة لتلتزم بقواعد العروض وزناً وروياً بل وتصريعاً، لأن المفارقة قد أدت غايتها وتنتهي القصيدة شكلياً بكلمة (يدي) لتبدأ من جديد. ولكن هذا البدء يتم بعد أن فارقت القصيدة الجديدة كل ظروف النموذج السالف، على كل المستويات إيقاعاً ودلالة. مما يعني أن دلالات النص تتغير تلقائياً بعد إكمال قراء ته. وهذا يجعل المقطع الأخير ضرورياً لفهم القصيدة ابتداء من أولها. وبذا تكون الخاتمة سابقة على المطلع، لاعتماد الأول على الأخير، مثلما أن الأخير معتمد على الأول. وما بينهما هو تركيب عضوي يقوم مقام تمددات الشجـرة التي تربط الجذع بالثمرة، وهذه الثمرة التي هي نتيجة للجذع هي ما أعطي الجذع إسمه وهويته، ومنحه وظيفة انتاجية كالبرتقالة إذ تمنح إسمها وهويتها لكل أعضاء شجرتها بدءا من الجذع. ومن هنا تحقق الخبت مفارقتها النصوصية من خلال تشريحها للنموذج القديم، وتحويله إلى صورة جديدة ترفض السالف وتلغيه، وتقيم بدلاً عنه نموذجاً تقوم هي ببنائه. فهي تتجاوز الواقع المعطى وتؤسس قيمة تخييلية لم تكن من قبل فهي ليست محاكاة وليست تصويراً ولا تغييراً ولكنها تخييل واحداث أثر. وهذا ما سنسبره في الفقرة التالية.

٣ ـ ٣ الأثر الباني:

يتحرك الأثر في هذا النص عبر تقاطعات متداخلة تبدأ من (الخبت) المحاط بقوة سحرية تتمثل بثوب القصيدة أو ثوب البحر، وهما عالمان يحاصرهما رعبان أحدهما الجرب والآخر الشارع الخلفي، وهذه صورة لهذه الدلالة المتوثبة.

الشارع الخلفي
|
ثوب القصيدة ــــ الخبت ــــ ثوب البحر
|
الجرب

وتتحرك القصيدة من خلال هذه الدلالات بادئة وعائدة في حركة دائرة نفصلها بالفقرات التالية:

أ ـ بعد أن تحطم القصيدة صورة البطل النمطي، وتحرر طرفة من معلقته، وتحوله إلى (شجرة) على أساس أن كلمة (طرَفة) هي واحدة الطرفاء وهو الأثل، وتقوم القصيدة بفصل المدلول المعطى عن الدال المطلق، لتعود الكلمة إلى درجتها الصفر، ومن ثم تصبح كلمة (طرَفة) شجرةً ينمو عنها (الخبت). ومن هنا فإن النمطى القديم يتحول من المادة واللذة حسب بيته القديم:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي . . . الخ

يتحول إلى واقع جديد هو:

آخيت تشرابي الأمور بنخلة
وغرست في الصحراء زهو مناخي

إذاً: ذاك الماجن العابث يتحول إلى نخلة ويغرس الصحراء بمناخه، مما يجعلنا أمام (طرَفة) الشجرة صانعة الخبت، وهذه الصناعة ابتدأت بعد انفصال الحركة عن ظرفها، ومن هنا فإن الشاعر يخلص من قيود الأبيات الأربعة الأولى بوزنها ورويها ويطلق عالمه في البيت الخامس:

أنشدت للرعيان ثوب قصيدة في البر.

وما أن يأتي هذا الثوب (ثوب قصيدة) حتى يتغير عالمنا، فكأنه قميص يوسف حيث يرتد بصر يعقوب، وتتفتح عيون الشعر هنا، وينبثق الخبت الذي يبرزه لنا الشاعر صارخاً:

هذا بياض الخبت.

وهو خبت يقوم بين حدين أولهما ثوب القصيدة في البيت السالف والحد الآخر هو ثوب البحر، في قوله:

دعاني عرف ثوب البحر.

وهما حدان فاعلان فالأول حرك القلب والنياق حيث ان نتيجته هي:

عاقرني الفؤاد على النوى
وتباعدت نوق المدينة عن شياهي

والثاني نتج عنه فراغ الفؤاد من المخاوف وبعدها انهمر إلى المسيل:

. . . . أفرغت الفؤاد من المخاوف وانهمرت
إلى مسيل الخبت

وهـذا الأخير يصنع للخبت مسيلاً بينها الثوب الأول يفضي إلى بياض الخبت. وبياض الخبت يعني إقفاره، ولكن المسيل يعني بارقة الأمل. من هنا يبدأ الصراع بين الإقفار والأمل حيث يتحول الخبت ببياضه إلى:

هذي بلادي

والإشارة (هذي) هي ثاني إشارة في النص وكانت الأولى عن بياض الخبت مما يعقد الدلالة بين الاثنين

نصيباً، ويوحد العلاقة بينهما. وهذا ما يحول (البياض) من الإقفار إلى الأمل حسب الإشارات المتلاحقة بعد ذلك في النص ومنها:

- المهرة البيضاء
- رائحة الحليب ولذعة الإقط البهي
- والخاتم الأبيض
- البحار البيض

وهذه كلها علامات حياة تصوّر (بياض الخبت) على أنها متخيلة زمانياً بقوله:

هذا نهار أنت ترمقه

أما (عرصاتها البيضاء) فهي نتيجة لهذا النهار المرموق تصبح:

هذي حارة في الأرض . . . .

ليست رقعة في البر.

- وبالتالي فالقصيدة تأمر:

أقدم فذا بلدي.

ومن هنا فإن أسماء الإشارة تبني لنا صورة جغرافية النص كالتالي:

هذا بياض الخبت: هذي بلادي: هذي حارة في الأرض / ذا وطني.

والبياض لم يعد نقيض المسيل، لأنه يتحول في النص إلى (نهار أنت ترمقه)، والضمير أنت يحوّل ياء المتكلم إلى ضمير للمخاطب، ويتوحد القارىء مع المبدع من داخل النص الذي يكون من صناعة هذا القارىء. ويصبح طرفة هو الخبت/والشاعر/والمتلقي. أما البياض كنهار مرموق فهو طالع لم يزل محاصراً داخل النص على الرغم من وجود الثوبين: ثوب القصيدة وثوب البحر.

ب - وفي سعي القصيدة لبنـاء صورة الخبت المتـطور عن (طـرفة) الشجرة، نفاجأ في البيت السادس والثلاثين بالجرب الجديد يغزو الخبت فيعيد طرفة مفرداً مرة أخرى حيث نقرأ نذير الجرب:

أفردتَ يا ابن العبد قامت ريحة الجرب الجديد

من البعير.

هذا الجرب الجديد يأتي من البعير، أي من مصدر الأمن والثقة وملجأ النفس في القديم، حيث كانت الحل لابن العبد كما كان يقول في السابق:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

أمـونٍ كـألواح الأران نسـأتُها على لاحبٍ كأنه ظهر برجدِ

هذه الأمون التي كانت تُمضي همَّ ابن العبد صارت اليوم بعيراً يندّ بالجرب ويتسبب بإفراد البطل وعزله، ولهذا فإن صفة أمون تتحول هنا إلى صوت عديم الدلالة حيث استخدمها الشاعر بتضعيف الميم أي أنـه جردهـا من دلالتها، لأن هذه الكلمة مضعفة الميم لا وجود لها في معجم العربية، وسبب هذا التجريد هو تحول (البعير) إلى مصدر خطر على الشاعر. وبعد أن كان (أمونا) صار مجرد ذكرى خلابة

تتجلى تجلياً رومانسياً حالماً وسالباً في مقطع محاصر بين تضمينين عاميين:

غَرسَت على صدري
بقميصها الصدري
وشماً لريح البحر
وغدائر الليمون
حبيبتي أمون.

هذا حلم تسرب من لحظة سادرة، لكنه لم يقو على إنقاذ ابن العبد من جرب البعير، وذلك بسبب (الشارع الخلفي) هذا الرعب المتربص باابن العبد ليدينه بالجرب وليفرده بعيداً عن القبيلة، كما تصور لنا القصيدة:

في الشارع الخلفي
كان المدى خلفي
والوجه في الحائط.

هكذا آلت حال (طرفة) حيث ينتصب الحائط في وجهه مغلقاً عليه الافق، ويتراجع الخبت ليصبح وراء الشاعر، وكأنه سانحة أمل فرّت في سراديب الشارع الخلفي، ليصبح ماضياً ناقصاً كما يشير الفعل الناقص (كان) في قوله:

كان المدى خلفي.

ونتيجة لهذا يصبح البعير تنيناً يثير الرعب، بعد أن فعل به الشارع الخلفي ما فعل، ولنقرأ قول الشاعر في ذلك:

في الشارع الخلفي واجهت البعير يشم عرفجة تيبس طلعها
ويدور في الطرقات ملتهماً بقايا الناس والأطفال،
يا جمل العشيرة
هل غُرْبَةٌ نفقت
هل طلعة نبتت
أم جئتَ تبحث في تراث الناس عن جدث
وتحفر في الطريق ملاذة للروح
أين مرابض العربان؟
أين مباهج الصحراء والفتيان والرمل الذي أفردتَ
يا وجع العشيرة؟

هكذا صار البعير يلتهم بقايا الناس والأطفال. على أن إشارة (بقايا) تدل على أن الجرب قد فعل فعله في الناس قبل أن ينقلب البعير إلى تنين يجهز على ماتبقى منهم، وذلك بعد أن يبس طلع العرفج وأقحط الخبت مما يدل على أمـارات الأمـل المتمثـل بصوره البيضاء الموضحة من قبل باتت مهددة بالجرب

وبالشارع الخلفي الذي يحول (الناقة الأمون) إلى بعير أجرب يلتهم الأطفال ويحفر الطريق ليبحث عن الأحداث. ولكن الشاعر لا يترك (جمل العشيرة) في متاهات ضلاله فيعلن في وجهه:

إن الدهر غاشية
ووجه الشارع الخلفي لايشفيك من دون التفرد والبداوة.

ثم يستنهض همم جمل العشيرة قائلاً له:

هذا نهار أنت ترمقه، وهذي حارة في الأرض
ليست رقعة في البر.
هل تقدم؟
أقدم فذا وطني.

إذاً بياض الخبت لم يتراجع قنوطاً وإقفاراً، ولكنه يظل ماثلاً في النفس كنهار يُرْمَق، والخبت به حارة في الأرض فهو إذاً وطن يحق للشاعر أن يأمر جمل العشيرة بأن يَقْدُم إليه لكي يخرج عن سلطان الشارع الخلفي، ويسلم من الجرب وينقذ نفسه من (التفرد والبداوة).

وهكذا تتداخل عناصر الصراع في القصيدة بين ثوبها وثوب البحر وبين الجرب والشارع الخلفي، وبينها الخبت ببياضه ومسيله. ويقف النموذج فيها بين طرفة كشجرة أثل سامقة، وبين ابن العبد مفرداً بجربه، ليؤكد الصراع ويطلقه. وهو صراع يتعزز بانفصال الاسمين عن بعضهما حيث لايردان مجتمعين، مما يعني التصدع داخل شخصية النص نتيجة لهذه المداخلات المتقاطعة، حتى إن طرفة يرد بالنص براء مسكَّنة مما يحوِّل دلالة الكلمة من عَلَم على شاعر قديم، أو اسم لواحدة الطرفاء، إلى اسم لنجمٍ في السماء مما يبعد الغاية، ويعقد علاقات النص استجابة لاضطراب عناصره بصراعها مع أطرافٍ الدلالات المتفاقمة.

وهذا الصراع المتنامي في النص هو مايؤسس (الأثر) هنا، كصورة لتفاعل علاقات وحدات القصيدة مع بعضها، لتنبثق عنها وظيفة النص كفعل قرائي يحدث صورة متخيَّلة في ذهن القارىء لواقع جديد تبنيه القصيدة وتؤسسه كمستقبلٍ يلحق بها وليس كماضي يؤطرها. ولقد لاحظنا كيف حطمت القصيدة صورة النموذج التاريخي، وأحلّت محله صورة جديدة لم تكن لطرفة بن العبد من قبل. فطرفة إذاً يتجدد نصوصياً من خلال هذه القصيدة، ليكون صورة لابن العبد بطلِ الخبت الجديد، الذي لايتبرأ عن ذنب مقترف كما كان سابقاً، ولكنه يعترف بفعلته، ويتقلدها وساماً على جبينه، كما سنرى في الفقرة التالية وهي مايمثل الصوتيم المهيمن.

٣ ـ ٤ الصوتيم المهيمن:

يمثل أمامنا الآن سؤال ضروري ومشروع هو:
لماذا كتبت هذه القصيدة؟

وهو سؤال لايمت إلى المناسبة أو غرض الشاعر بصلة، ولكنه سؤال نصوصي تقتضي الإجابة عليه

تشريح النص والبحث عن لبه الذي يمثل نواته الحية والذي به يكون النص أو لايكون، وباقي العناصر هي إفضاء إلى هذه النواة أو نتيجة لها، وهو مااصطلحنا على تسميته بالصوتيم المهيمن.

ونحن إذا ما بحثنا في قصيدة (الخبت) فإن اقتناصه ميسور، بعد أن سبرنا اصطراعات حركة النص وصورة ابن العبد الجديد. وهذا الصوتيم هو في قول الشاعر في المقطع الثاني:

(لاتقرب الأشجار)
ألقاها الكثيب علي
أرقّنى صبا حي
لكن قلبي يجمع الأغصان يشرب طعمها
ويؤلف الأوراق في تنور راحي
(لاتقرب الأشجار) غافلني الفؤاد فمسها وهبطت
من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي.

في هذا المقطع نجد لب القصيدة إذ لدينا ثلاثة عناصر هي الكثيب/ والشاعر/ والأشجار.

فالكثيب يطلق أمره بعدم الاقتراب من الأشجار، ولكن قلب الشاعر يتحرك أولاً ليحتال على الأمر بجمع الأغصان (وليس الأشجار)، فإذا ماسمع الردع يتكرر بعدم الاقتراب من الأشجار يحدث مالم يكن في حساب الشاعر، حيث ينفصل الفؤاد عن الجسد، ويغافل صاحبه ويمس الأشجار ونتيجة لهذا يهبط الشاعر من عليائه (وكأننا نشهد قصة أبينا آدم مرة أخرى).

وهذه الحركات تثمر لنا مايلي:

أ ـ هبوط الشاعر من علياء قومه يجعله يرعى جراحه، وهذا يثمر لنا (ظلم ذوي القربى) فيصنع لنا المقطع الأول من القصيدة.

ب ـ انفصال الفؤاد عن الجسد في قوله (غافلنى الفؤاد) أثمر لنا انفصال طرفة عن نمطيته القديمة وانفصال جُمله الشعرية عن ثباتها القديم وتحولها إلى إشكال جديد.

جـ ـ صورة الكثبان الآمر أوجد لنا الجرب والشارع الخلفي، وهما عنصران فاعلان داخل النص نتجا عن هذا الصوتيم وانطلقا يصطرعان مع عناصر النص ليؤسسا حركة التضاد فيه.

د ـ وجود الأشجار أوجد لنا الخبت وحوّل طرفةَ الانسان إلى شجرة أثل تغرس الصحراء بمناخها.

هـ ـ أما تحريم الاقتراب من الأشجار فهو يحوّل لنا طرفة بفتح الراء إلى طرفْه بسكون الراء أي تصبح نجمة بعيدة (كما ورد في القاموس المحيط) مما يقيم علاقة المحال بين ابن العبد وخبته.

و ـ وهبوط الشاعر من عالي الشيوخ أوجد لنا أيضاً الإفراد حيث تم إفراد ابن العبد.

ز ـ أما رعْيُ الجراح فقد نتج عنه جرب البعير.

جـ ـ أما جمع الأغصان فقد نتج عنه اليد التي رأيناها في مطلع القصيدة تشد الريح على غابات الخبت، ورأيناها في ختام النص تتحول إلى صورة لقوم الشاعر.

ط ـ أما الأغصان فقد أوجدت لنا ثوب القصيدة وثوب البحر ـ ونحن نعرف تاريخيا العلاقة بين الغصن والورق والثياب الساترة لسوأة الآدمي.

وهذه العناصر التسعة هي عناصر القصيدة سواء منها السابق على هذا المقطع أو اللاحق به. فمقطعنا هذا إذاً هو (صوتيم) الخبت ويكفينا لتأكيد هيمنته أننا لو عزلناه عن القصيدة فإنها ستفقد روحها المحركة لكافة أعضاء جسدها، ولولا تدخل الكثبان في حياة البطل، ولولا عصيان البطل لأمر الكثبان، ولولا تعلق البطل بهذه الأشجار، لما كان هناك من أزمة تخلق حالة الإبداع.

وهـذا هو ما حول النص إلى شهادة عشق يرفعها الشاعر باعتراف شامخ، حيث يتبع مقطع الصوتيم السالف بمقطع تفسيري مفعم بالنصوصية:

هذي بلادي لم أكن أغتابها بالليل
بل أهذي بوقع تحرك الرعيان في عرصاتها البيضاء
أفردها لمس الريح
ألبسها شتاء
ألتقى والماء في مرعى الطروش
وأبتنى قصراً من الصفصاف
قد أهذي
فإن لكل عاشقة شهادة.

والشاعر هنا يهذي ليقدم شهادة عشقه، وهو يهذي لأن الفاعل فيه هو فؤاده ـ بعد أن غافله فلمس الأشجار ـ كما يقرر الصوتيم، وهو هنا يبتني قصراً من الصفصاف، مادته من الأغصان التي جمعها قلبه في مغافلة للكثبان ـ كما مر أعلاه ـ. وهذه هي بلاده يعترف بفعله العاشق فيها، ولا يتبرأ كما فعل من قبل في المعلقة، وهذا كله يحدث شعرياً بصورة مفتوحة لأن الفعل فيه يتكيء على أفعال المضارعة بدءا من الصوتيم بقوله:

لكن قلبي (يجمع) الأغصان (يشرب) طعمها
(ويؤلف) الأوراق في تنور راحي

ثم في هذا المقطع بقوله: أهذي/أفردها/ألبسها/ألتقي/أبتني/أهذي.

ومن هنا نتج بيت النهاية القائل:

إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد.

مما يجعله يستمر فاعلاً كما يحدد بعده قائلاً:

أبوح بطعم الحب أقتات موعدي

فالعاشق إذاً مازال يرفع شهادات عشقه، ويبوح بطعم هذا الحب متحملًا الإفراد والهبوط من عالي الشيوخ، وصابراً على الجرب وعلى مصادمات جدار الشارع الخلفي، فيشرع صوته بثوب القصيدة، ويمد ثوب البحر، ويصنع الخبت من الأغصان، ويجعل أهله يداً تشد الريح في غابات الخبت، وهكذا تبدأ القصيدة ولا تنتهي، وتكون نصاً مفتوحاً ومعتمداً على واقعه الذي ينبثق عنه، وعلى دلالاته المشعة عن دواله الحرة الطليقة.

جده ٢٣/٧/١٤٠٦ هـ

القصيدة

الخبت

«وظلم ذوي القربى»، بلادي حملتها
على كتفي شمساً وفي الروح موقدي
إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها
بدمعي، ووجهت الزمام لتهتدي
إلى الماء أحدو خطوها كل بارق
أشد على غاباتها الريح في يدي
مسيلًا هبطنا ـ ليلتين ـ وربوة
تباعد عن عيني بلادي ومولدي
أنشدتُ للرعيان ثوبَ قصيدةٍ في البرّ
عاقرني الفؤاد على النوى
وتباعدت نوق المدينة عن شياهي
آخيت تشرابي الأمور بنخلة
وغرست في الصحراء زهو مناخي
: (لا تقرب الأشجار) ألقاها الكئيب عليَّ
أرّقني صباحي
، لكن قلبي يجمع الأغصان، يشرب طعمها
ويؤلف الأوراق في تنور راحيْ.

: «لا تقرب الأشجار» غافلني الفؤاد فمسَّها، وهبطتُ
من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي.
هذا بياض الخبت، أهمز مهرتي للبحر
، أرسنها إلى قلبي، فتجتاز المسافة.
حجرٌ على رمل المسيرة، هودجٌ، حملٌ
وأغصان من الرمان، هل تقفزْ؟

دعاني عرف ثوب البحر، أفرغتُ الفؤاد من المخاوف وانهمرت
إلى مسيل الخبت.
ياابنِ العبد ألق إليَّ أدوية البعير فإنني
سأنسِّق الأورام،
أستل الجراح من التفرد والزَّهادة.
وأضم هودج خولة القاسي، أزين وحشة الممشى
بعقد
أو قلاده.
هذي بلادي لم أكن أغتابها في الليل،
بل أهذي بوقع تحرك الرعيان في عرصاتها البيضاء،
أفردها لهمس الريح،
ألبسها شتاء،
ألتقي والماء في مرعى الطروش
وأبتني قصراً من الصفصاف،
قد أهذي
فإن لكل عاشقة شهادهْ.
أفردتَ ياابن العبد قامت «ريحة» الجرب الجديد
من البعير
فلا يلمك أخوك
ما فرطت في شرف القطيع،
ولم تبغ تيساً بناقْه.
سلبوك ماء «الحسي» والخدر المريح،
وما سلبت الإبل مرعاها

ولا الصحراء ألقتْ في حشاياك البلادة .
مولاي ياابن العبد
يا طرفة المفردْ
هل كنت تبغي الود
أم كنت لا تقصدْ
قلبي على قلبك
وحقولنا تحصدْ
من زهرة في الشيح أقرأ فتحة الأبواب . . أرصد ما لكفك من مثالبْ
وأغذ في الدهناء سير المهرة البيضاء

أرقبُ ذكرياتَ طفولة الأجداد،
رائحة الحليب ولذعة الأقط البهيِّ،
وصوت «طرفة» تائهاً في الريح
مستمسكاً بالشيح
والخاتم الأبيض.

***

في الشارع الخلفيْ
كان المدى خلفيْ
والوجه في الحائط
(يا الله على الممشى
بكره نصوب الخبت
والبحر ذا حائط *)
غَرسَتْ على صدري
بقميصها الصدري
وشماً لريح البحر
وغدائر الليمون
حبيبتي أمُونْ
(وجهك من الكادي
ذا في الصدر يطرون

يا قلب وقف بي
ماأقدر على المندار
والله مالي شف
في كادي الديره
مادام هذي الكف
مالمست أمون *)
في الشارع الخلفي واجهت البعير يشم «عرفجة» تيبس طلعها،

ويدور في الطرقات ملتهماً بقايا الناس، والأطفال،

يا جمل العشيرة!
هل غربةٌ نفقت؟
هل طلعةٌ نبتت؟
أم جئت تبحث في تراث الناس عن جدث
وتحفر في الطريق ملاذة للروح
أين مرابض العربان؟
أين مباهج الصحراء والفتيان، والرمل الذي أفردتَ
ياوجع العشيرة؟

غطى على عينيَّ دمع العين
إفْرادُ المحبِّ ولوعةُ الوسنان،
إلقاءُ العشيق بباطن الإفراد،
أمُّون التي أهوى،
وألحان البحر «البيض»
طرفةُ هل أتى جرب فغطى الناس؟
أم رحمتك صحراء البلاد بفيئها في البرد؟
إن الدهر غاشيةٌ. ووجه الشارع الخلفي لا يشفيك من درن التفرد والبداوة.
هذا نهار أنت ترمقه، وهذي حارة في الأرض،
ليست رقعة في البر.
هل تقدم؟

أقدم . . . فذا وطني ،
وذي الصحراء أجمعُ طيرها في القلب ،
ألتحفُ السماء وأشرب الأيام ،
أعصر منحنى الأوجاع
تفردني
فأعشقها
وتلمسني
فأقربها
وتنحسر العداوة .

لخولة أطلال ، أجوس زواياها ، ببرقة تهمد
إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد
أبوح بطعم الحب أقتات موعدي
أعاتب أحبابي ، بلادي بفيئها
وأهلي وإن جاروا علي فهم يدي .

---

* : تخضع المقاطع المثبتة ما بين الأقواس لايقاع اللهجة الشعبية في جنوب المملكة العربية السعودية .

الهوامش والمراجع

١ ـ راجع كتاب : فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار ص ١٧٠ ـ محمد وقيدي . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠ وسيشار إليه لاحقا بـ (فلسفة المعرفة) .

٢ ـ السابق ٦٩

٣ ـ السابق ١٧١

٤ ـ السابق ١٧٢

٥ ـ السابق ١٧٢

٦ ـ راجع : عبدالله الغذامى ، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ، ص ٢٩ ـ ٣٠ (النادي الأدبي ـ جدة ١٩٨٥م) .

٧ ـ أسرار البلاغة ٣٤٦ تحقيق ريتر ـ استانبول ١٩٥٤ (تصوير مكتبة المثنى ـ بغداد) .

٨ ـ للتفصيل راجع عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ص ٣٣

٩ ـ يتعمد الشاعر عمر أبو ريشة إقامة مايسميه (بيت المفاجأة) وهو ختام القصيدة ويردد الحديث عن هذه الميزة عنده في كل حديث رسمي أو شخصي معه ـ كما حدث في لقاءاتي به ـ ومن الامثلة على ذلك قصيدته (عودي) المبنية شعرياً على آخر بيت فيها (عودي . . لن أعود انا) انظر ديوانه ص ٢٠٢ جـ ١ دار العودة. بيروت ١٩٧١ .

١٠ ـ يشرح اليوت مصطلحه هذا على انه (تركيبة من الموضوعات والحالات، وسلسلة من الحوادث التي تقوم كمعطى لتلك الخصوصية العاطفية) وهو رأي طرحه في دراسته المسرحية (هاملت) عام ١٩١٩ .

١١ ـ فلسفة المعرفة (المذكور أعلاه) ٦٤ .

١٢ ـ للاستزادة عن ذلك راجع الخطيئة والتكفير صفحات ٩١/٣٣ وقارن مع ص ٣١ تعريف بياجيه للبنية .

١٣ ـ مبدأ سيميولوجي للتفصيل راجع السابق ص ٤٣ ـ ٤٦ وص ٩٤ .

١٤ ـ محمد عابد الجابري : تطور الفكر الرياضي ص ٣٢ . دار الطليعة بيروت ١٩٨٢م .

١٥ ـ ترجمة لمصطلح DECONSTRUCTION . وعن ذلك راجع (الخطيئة والتكفير) ص ٥٠

١٦ ـ جاستون باشلار : جماليات المكان ص ٢٦ ترجمة غالب هلسا. كتاب الاقلام. بغداد ١٩٨٠م.

١٧ ـ السابق ٣٢

١٨ ـ الخطيئة والتكفير ص ١٤٣.

١٩ ـ للتفصيل راجع السابق ٣٢٠

٢٠ ـ مجلة اليمامة عدد ٨٣٦ ص ٥٨ (١٨/٤/١٤٠٥هـ).

٢١ ـ راجع ديوان طرفة بن العبد ـ شرح الشنتمري. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. مجمع اللغة العربية. دمشق ١٩٧٥م.

عراف محاط بزرقة الذهب

رولاند بنروز

يتعين على كل فنان أن يجد في عمله طريقته الخاصة في حث خياله لأن يتشكل، وأن ينمّي فكرة ما، مهما كانت عادية وتافهة، في عمل فني مشبّع بالمعنى. الفكرة، بالنسبة لميرو، تخطر عند الاحساس بالصدمة، عند درجة من الكثافة التي تكفي لتحقيق توتر الروح، بحيث تفضي إلى نشاط عاطفي جديد. خوان ميرو يلح على أهمية أن تكون هناك تنويعة وافرة من الحوادث قادرة على خلق مثل هذه الحالة الذهنية، لكن ذلك لا ينبغي أن يتم عن طريق الاستثارة بـ «وسائل كيميائية مثل المسكرات أو المخدرات». أيضاً، لا ينبغي استخدام نفس الطريقة أكثر من مرة لتحقيق تلك الحالة، فذلك يؤدي إلى تشكّل نظام معين والذي قد يتلف أو يحطم التلقائية التي هي عنصر جوهري في هذه العملية. إنه فقط من خلال القنوات المجهولة للاوعي يمكن لتيار الإلهام الرئيسي أن يتدفق بحرية.

يقول ميرو: «أنا أعمل بشكل أفضل حين لا أعمل. مثل سانت ـ بول رو الذي اعتاد على وضع لافتة على بابه تقول (الشاعر يعمل) حين كان ينوي أن ينام».

لكن التوتّر الذي يولّد الأفكار يمكن أن ينشأ أيضاً عن الحوادث والمفاجآت التي تقع عندما يكون الفنان يقظاً تماماً، أو في أثناء الساعات الطويلة حين يتأمل الأشياء التي من المحتمل أن تصبح، بشكل خاص، ذات أهمية بالغة.

«المناخ الذي يساهم في خلق هذا التوتر، أجده في الشعر، الموسيقى، فن العمارة، في نزهاتي اليومية، في جلبة معينة: ضجيج الخيول في القرية، صريردولاب عربة نقل، وقع الأقدام، صرخات في الليل، جداجد، السماء تغمرني وتربكني. مساحات خالية، آفاق خالية، سهول خالية، كل ماهو عارٍيمارس تأثيراً قوياً عليَّ.»

لكن المناخ لا يكون خصباً ومثمراً إلا حين يثير، بطريقة ما، إستجابة عميقة وملحّة. «أعمل وأنا في حالة من الرغبة والإلزام، كما لو أن هناك دافعاً لا يقاوم. عندما أبدأ في اللوحة، أطيع دافعاً جسمانياً، حاجةً إلى الفعل.. إنه أشبه بتفريغ جسماني.. أبدأ لو حتى وأنا تحت تأثير صدمة ما، والتي تجعلني

أهرب من الواقع. سبب هذه الصدمة يمكن أن يكون خطأً لونياً صغيراً ناتئاً من الكانفاس، أو قطرة ماء منحدرة، أو بصمة رسمها اصبعي على السطح اللامع لهذه الطاولة. على أية حال، أحتاج إلى نقطة إنطلاق، حتى لو كانت مجرد ذرّة من الغبار أو إلتماعة ضوء. هذا الشكل يسبّب سلسلة من الأشياء. شيء يولّد شيئاً آخر.»

ما أن تشرع الصدمة الأولية في تحريك الخيال حتى تتبعها عملية أخرى «كنت أشعر دائماً بأنني أشبه بحشرة ذات قرون استشعار. أحوم، وأجد نفسي موجهاً بشكل غامض نحو اكتشافات أخرى» إذ حالما يتحقق الاتصال بينه وبين عمله، تبدأ الاكتشافات في التجسد بفعل أحداث تقع بالصدفة في اللوحة ذاتها. فاللوحة التي تكتسب حياة مستقلة تقدم تغذية إسترجاعية متواصلة.

لكن العملية ليست متواصلة بالضرورة، ففي مرسمه يحتفظ ميرو بعدد كبير من اللوحات، بعضها لم تكتمل والأخرى تنتظر - ربما لسنوات - تلك اللحظة التي يتحقق فيها الاتصال الحميمي بينه وبين العمل بحيث يتيح له أن يؤسس الحالة الأخيرة من التوتر التي يرغب في احتوائها. حين يحدث ذلك، ينشأ إحساس بالانفصال ويتحول إهتمامه من العمل المنجز إلى اللوحات الأكثر طراوة والأقل تطوراً والتي ينفث فيها الحياة باستمرار.

بالرغم من ارتيابه في كل النظم والمناهج، إلا أنه يثق بمصادر معينة يعتمد عليها عادةً من أجل التحفيز والإثارة. بالإضافة إلى الأحداث التي تقع بالصدفة، والمصادر اللامحدودةللطبيعة، فإنه يحتفظ بذخيرة من الأشياء التي تمتلك أهمية ودلالة خاصة واستفزازية، فضلاً عن الصور المنزوعة من المجلات والمثبتة على الجدار، والتي تبدو ملفتة للنظر سواء لما تحتويه من خيال جامح أو لكونها عادية جداً. بين هذه المواد الأولية والعمل المنجز يكمن الدرب المرصوف بالتردد والشك.

أكداس من اللوحات المختلفة الأحجام، في حالات متفاوتة من التحضير والصياغة، ومنحوتات لم تكتمل بعد، موزعة في أرجاء المرسم تنتظر اللحظة التي تكتمل فيها. إن ميرو لا يهملها، ولا يستطيع أن يتجاهلها لأنها تشغل باله وتتحرك في ذهنه إلى أن يحين الوقت الذي لا يمكن التنبؤ به.

أحياناً، يستقبل القماش الفارغ، الخطوط الأولى، المرسومة بشكل خفيف، لفكرة ما والتي ربما لا تنمو إلا بعد أشهر، حين يشعر ميرو بالمظهر الدقيق للخطوط الغالبة والألوان التي ترافقها. أحياناً، عندما ينتهي عمله اليومي، يقوم ميرو بمسح مديته (التي يمزج بها الألوان)، أو يديه، أو حتى قدميه على قماش جديد تاركاً على سطحه أشكالاً من النقط الملونة أو البقع أو آثار قدم. إن مصادفات كهذه هي في الأساس مناورات مكشوفة تهدف إلى شق ممرات جديدة للأفكار، وفتح أبواب فجائية للخيال.

إن رصد ميرو ليس مقتصراً بالضرورة على المصادفة أو الطبيعة.. رغم انها توفر موارد غير محدودة. فمثلما إستلهم في لوحته «مداخل هولندية» رسومات تنتمي إلى القرن السابع عشر في متاحف هولندا، فإنه أيضاً يجد أهمية غير متوقعة في الأعمال التجارية المبتذلة، ذات القيم الزائفة، والتي يباشر في تحويلها بإضافة إشارات وعلامات قوية ونشطة منبثقة من واقع أحلامه الزائل. كذلك يختار منظراً طبيعياً تافهاً وسوقياً، رسمه فنان مغمور، ليضفي عليه - كرد فعل ازاء الابتذال والفظاظة - مسحة

خاصة بإضافة ألوان بهيجة وخلق إيقاع قوي من الخطوط والألوان. والنتيجة هي خلق واقع جديد وخيالي يشكّل تزاوجاً غريباً بين تصوير غير ملائم ورمزية شعرية قوية.

إن قدرة ميرو على إستخدام صور مستعارة وأشياء قابلة للإدراك والتمييز تتخطى فناً ثنائي البعد (الرسم)، فيجد مجالاً رحيباً في النحت، إذ يقوم بتحويل الأشياء إلى منحوتات تحمل هويات جديدة، مغايرة في الأغلب، إنه يجمع تشكيلة هائلة من المواد والأشياء المهجورة والمهملة والتي تأسره بدلالاتها المستترة. وكما يقول صديقه براتس. «الحجارة التي التقطها هي مجرد حجارة، لكن حين يلتقطها ميرو تصبح هي ميرو».

زوايا مرسمه مزدحمة بقطع صدئة من الحديد، بأسلاك لولبية، عظام، أجراس كهربائية مكسورة، أبواق، جذور، أحجار، قدور، أدوات زراعية، أشرطة ورقية أو معدنية لماعة، التجاورات والتقابلات الفجائية بين مواد كهذه غالباً ما تكون مفعّمة بالدعابة، لكنها أيضاً جزء من لعبة سحرية مهيبة يبرز فيها ميرو مهارته.

رغم أنه يعمل، بشكل متزامن، في لوحات ومنحوتات عديدة خلال فترة طويلة، إلا أننا نجد تماسكاً وتناغماً في كل عمل، وهذا يرجع إلى تحليه بالصبر في انتظار تلك اللحظة حين تبدأ المادة في مخاطبته والبوح بالوسائل التي من خلالها يستطيع أن يبعث فيها الحياة. المصادفات والصدمة التي ترافقها هي الوسائل الأكثر ثباتاً،والتي لا تخذل،في خلق توتر الروح. قال مرة: «أعمل مثل بستاني، الأشياء تأتي على مهل. أنا لم أكتشف الأشكال كلها في وقت واحد، بل شكلت. . نفسها تلقائياً، الأشياء تسلك مجراها الطبيعي. . إنها تنمو، تنضج، وعليَّ أن أغذّيها وأسقيها مثلما أفعل مع الخسّ، إنها تنضج في ذهني، لذا أعمل دائماً في أشياء عديدة في آن واحد.»

من جانب آخر، يجد ميرو نفسه مطالباً باتباع منهج محدد وعدم الإتكال كلياً على العفوية، ففي مناسبات عديدة كلّف بتحقيق نُصُب تذكارية كانت تقتضي طريقة مدروسة أكثر في العمل، حين طُلب منه أن ينفّذ الجدارية الضخمة في مطار برشلونة، كانت خطوته الأولى أن يقضي، وحيداً في الموقع، أياماً عديدة وليال مؤرقة، وهو يتأمل فحسب. والذي جعل المهمة أكثر صعوبة هو غياب التخاطب مع عمل كان قد إتخذ شكلاً معيناً والذي يمكن أن يربك عنصر العفوية. وأخيراً في ظرف نصف ساعة، صمم المشروع على مخطط تمهيدي (ماكيت) بخطوط كفافية واضحة وألوان أولية رائعة. النتيجة كانت قوية ومتميزة، وميرو كان راضياً ليس فحسب عن البساطة الأخاذة التي إتسمت بها، بل أيضاً عن عملية تحويل النموذج التمهيدي إلى شكل خزفي طوله ٥٠ متراً وارتفاعه ١٠ أمتار، يتيح له إيلاج عنصر المصادفة أثناء تغذيته بمئات من الآجر المطلوبة.

●

العناوين مجازات شعرية

«جناح قبّره محاط بزرقة الذهب ينضم ثانية إلى قلب الخشخاش الذي يهجع على مرج مرصّع بالماس»: هذا عنوان لوحة كبيرة ذات تكوين تجريدي رسمها ميرو عام ١٩٦٧. وعلى الرغم من أنه ـ كما يخبرنا ـ لا يشرع أبداً في الرسم إنطلاقاً من عنوان محدد، إلا أنه غالباً ما يجد عنواناً، مدروساً تقريباً، في مرحلة مبكّرة. «أنا أجد عناويني تدريجياً بينما أعمل، وعندما أزاوج شيئاً بشيء آخر على القماش. حين أعثـر على العنوان، أعيش في مناخه بحيث يصبح واقعاً مطلقاً بالنسبة لي مثلما الموديل ـ إمرأة مضطجعة.. على سبيل المثال ـ بالنسبة لفنان آخر.»

إذا أردنا أن نستمتع بأعمال ميرو حتى الامتلاء، فينبغي أن نفهم هذه العملية الاستثنائية، غير العادية، والتي فيها تصبح اللوحة مرتبطة، وبطريقة ما معتمدة على فكرة شعرية.

لو نظرنا من جديد إلى اللوحة التي ذكرتها تواً، واضعين عنوانها نصب أعيننا، فإن عناصر جديدة تبـدأ في النشوء والبروز، جناح القبّرة قد اكتسب هالة زرقاء، ونحن ندرك الآن بأننا مطوقين بضوء ذهبي، والجناح يطل من أعلى ناظراً إلى خشخاش قرمزي ينير المكان حوله مثل ماس متلألىء. العنوان يصبح مرافقاً شعرياً للوحة، ويقدم تفسيراً للون والمكان كما يوسّع ويتمم تأثيرهما.

إن رؤيتنا هنا تكون مصحوبة بدوار حين ندرك بأننا لم نعد على الأرض بل نستمتع بابتهاج القبّرة وهي تتطلع إلى أسفل مشدوهة بتألق زهرة حمراء صغيرة في امتداد فسيح من العشب الأخضر، عوضاً عن تقديم متع بصرية تجريدية تماماً، يخلق العنوان واللوحة معاً إستعارات جديدة للمكان والحركة وحياة الحقول.

ثمة أمثلة أخرى عديدة يوفر فيها العنوان عنصراً جديداً حين يُقرأ مع الصورة، لكن في بعض اللوحات يكون العنوان مندمجاً في اللوحة ذاتها، في «الجسد الأسمر لفتاتي الشقراء» (١٩٢٥) نجد أن الكتابة تغطي القماش برمته بحيث تلعب الكلمات دوراً رئيسياً في التكوين، وهو النظام الذي إتبعه من قبل ماكس إرنست. في لوحة «صمت» (١٩٦٨)، الحروف التي تشكّل كلمة «صمت» مبعثرة في رقعة حمراء كبيرة في المحور بحيث أننا عندما نقرأ الحروف يبدو تكرار حرف E وكأنه يستحضر أصداء بعيدة.. أصداء محتلة بإشارات أخرى والتي نجدها تتكرر في حجم متناقص في بقعة نائية. إنه كما لو أننا أطلقنا صرخة: صـ..م..م..م..ت Sile - ee - Nce داخل قاعة فسيحة يتردد فيها الصدى. وهذا يوحي بأن ميرو يستخدم الصمت كوسيلة لخلق الصوت.

لكن رغم أن ميرو يمتلك حسـاسية مفرطة تجاه الموسيقى، واستخدم عناوين مثل: «راقص يصغى إلى الأرغن في كاتـدرائية قوطية» أو «امـرأة تصغى إلى الموسيقى»، إلا إنه يدرك بأن أية إشارة إلى الصوت في اللوحة محكومة بأن تكون ملتبسة. إنه دائما يعمل في صمت تام، لكن يمكن الاحساس بتأثير الموسيقى على لوحاته في ذبذبة الخطوط أو الألوان.

في الفن المعاصر غالباً ما يكون العنوان مداناً باعتباره تلوثاً أدبياً غير ضروري لإدراك الفنون البصرية، الرسامون التجريديون، كموندريان، كانوا يفضلون ترقيم أعمالهم أو إستخدام عنوان كوسيلة، فحسب، لتحديد الهوية. تقليدياً العنوان كان مجرد وصف لمحتوى اللوحة، باستثناء بعض الأعمال البارزة مثل عناوين جويا التي كانت تهدف إلى تمديد العنصر المجازي.

السرياليون، بشكل مقصود، بدأوا في إلغاء التخوم بين الشعر والرسم، واختاروا أن يفعلوا ذلك بأساليب كانت غامضة ومدروسة لإثارة الخيال عن طريق خلق التنافر والتعارض. ميرو، في أعماله الأولى وفي مرحلة ارتباطه العميق بالسرياليين، كان أقل إهتماماً بالعناوين. مثل بيكاسو، اكتشف بأن اللوحة تستطيع أن تعبر عن نفسها دون وسيط، مع أن العنوان ـ في بعض الحالات ـ كان يفرض نفسه أو يبتكر من قبل أصدقائه. إنه في ١٩٣٠ بدأت العناوين، بصرف النظر عن تلك المكتوبة على القماش كجزء من التشكيل، تصبح ذات أهمية فائقة.

وفقاً لطريقته الخاصة في العمل، صار العنوان ينبثق من اللوحة التي لم تنته بعد. إنه يصبح ـ على حد تعبيره ـ مثاله (موديله). . فكرة خفية تأخذ شكلاً بصرياً وهذا التفاعل بين أنواع مختلفة يثري عمله بمجازات مدهشة وغير مألوفة. عناوينه أشبه بمقاطع شعرية . . لكن ليس هذا هو الغرض، إنها عناصر ملازمة تهدف إلى تكثيف المناخ الغنائي أو تمديد أبعاد العمل، ومن ثم ينبغي دائماً أن تُقرأ، بانتباه وتركيز، كجزء من اللوحة.

الليل.. شعار النبالة

إذا كان علينا أن نختار إحدى الثيمات التي تهيمن على أعمال ميرو أكثر من أي ثيمة أخرى، لاخترنا ـ لأسباب عديدة ـ الليل وجعلناه شعاره. الليل هو شعار النبالة الذي يرتديه ميرو، والذي بواسطته نستطيع أن نحدّد ونميّز الخصائص الغالبة لقوته والتي بها يفتننا ويأسرنا.

في العشرينات، اكتشف ميرو مصدراً سخياً ـ للإلهام في ظاهرة الليل. . الحلم، وقد إستطاع أن ينقل التأثيرات التي لا تُقاس والتي تنشط وراء نطاق الوعي إلى مملكة الوعي في ساعات اليقظة. أصدقاؤه، من شعراء ورسامين سرياليين، اكتشفوا فيه اورفيوس الذي يستطيع أن يمضي إلى عالم الليل السفلي ويجلب، دون أن يصاب بأذى، إشارات غامضة، والذي يستطيع أن يقدم برهاناً على الروابط السرمدية بين العالم الذي نتحرك فيه بوعي وذلك العالم المجهول الذي يغلفنا ويؤثر فينا. ميرو هو القادر على حمل عالم النهار المضيء ومملكة الليل المظلمة معاً.

هذا لا يوحي بأن ميرو مأخوذ بالغموض والعتمة، فهو يعي تماماً حيوية الضوء واللون في العالم الذي يعيش فيه، إن إدراكه للتباين بين الليل والنهار هو الذي يرفعه إلى مرتبة فريدة: الليل الذي قد يعرض نفسه كرمز للموت، هو أيضاً رحم الخلق. في الليل ينمو العشب، وفي الليل نستطيع أن نرى

أبعد مما نراه في النهار. . فالنجوم ـ التي يختارها ميرو كأحد الرموز الأكثر إلحاحاً ـ تبدو قريبة جداً منا، بينما في النهار تكون غير مرئية.

وإذا كان ضوء النهار يعيد توكيد ودعم هوية العالم من حولنا، فإن الليل ـ الغني بالإلتباس والتشوش ـ يفسد ثقتنا ويزعزع إيماننا، من جهة، نستطيع أن نجد عزاءً في سكون الليل، نشعر بالدفء في عناق الحب وثقة النوم، نبتهج بالإخصاب الفريد لساعات الظلام، وقت الحمْل ووقت النمو، نبتهج بالرؤى التي تولد في المخيّلة. لكن، من جهة أخرى، يترصدنا الرعب الذي يولّده الليل والعزلة والعمى والكابوس والشياطين والمجهول وأشكال الموت.

الظلام يطوقنا مثل أسوار سجن، مع ذلك ينتظر السجين الليل ليخطط لهروبه.الليل يطبق علينا غير أن الحيز من حولنا يصبح أكثر إتساعاً وبلا تخوم. إحساسنا بالبعد يصبح مشوشاً. الأقزام يصيرون عمالقة، وإدراكنا الطبيعي للأحجام والنسب يخضع لتحريفات مربكة. الزمن أيضاً يغيّر إيقاعه. الرحلة الوجيزة بين النوم واليقظة يمكن أن تبدو لا نهائية في أحلامنا، لكن سواء كنا نياماً أو في حالة يقظة،فإن الليل يحمل معه حالة أكثر بدائية من النهار، إن مشاعرنا تكون أقرب إلى مصدر الوعي، وإلى المخاوف البدائية، والآمال والذكريات، وهذا شيء لا تسمح به ساعات اليقظة التي تمارس نوعاً من الضبط والتوجيه العقلاني.

لقد أدرك ميرو قيمة الليل لما يمنحه من حرية روحية ولما ينطوي عليه من غموض وتباين. إن الفرار من استبدادية العلاقات اليومية العادية، والرؤية التي تكافؤنا حين تكون المخيلة فعّالة، يتضحان في الطريقة التي بها يترجم إلهامه، إنه يضفي خاصية جوهرية إلى الرؤى التي تنبع من المجال الكائن وراء نطاق الوعي. . هذه الرؤى التي تكون أكثر إشراقاً وحيوية عندما تغلّفنا التأثيرات المحررِّة للنوم والليل في نشوة متوحّدة.

إن شغف ميرو بالمستحيل، بما لا يمكن تحقيقه أو بلوغه، وتزاوجه الصوفي بالنجوم. . هي عواطف متقدة وعميقة وثابتة، لكن الوسط الذي يستخدمه هو بصري، محدود، وأكثر مباشرة في مظهره. في زمننا، الشغف الخارق، المتوحد، بما هو غامض وخفي قد أصبح نادراً. إن وهج الاكتشافات التقنية الحديثة قد أقلق ليل الروح المظلم، وميرو فنان حديث، تمتد حساسيته من السحر البدائي الكائن في رسوم الكهف إلى المواد العصرية المصنوعة والتي تتسم بالعادية والإبتذال، الليل المظلم، بالنسبة له ولنا، لابد أن يكون مضاءً بلونٍ متألق وبتضارب أفكارٍ متناقضة. إن ليل ميرو، ببساطة، يعكس حقائق عصرنا.

وهو لا يتأمل الليل عبر استعارات ميتافيزيقية. كراصد لا يكل ولا يضجر، يقول: «أكون مرتبكاً حين أشاهد، في سماء هائلة، قمراً هلالي الشكل.» ويضيف: «في المناخ البصري المعاصر، أحب المصانع، الأضواء الليلية، العالم المرئي من نافذة طائرة. إن أحد أعظم الإنفعالات في حياتي كانت ثمرة رحلة ليلية فوق واشنطن. المدينة التي ترى من الطائرة تبدو شيئاً مدهشاً وعجيباً.»

إن لمحة إلى العناوين التي تمثل عناصر متممة للوحات ميرو، سوف تقنعنا بهذا الشغف وتمنحنا

مفاتيح لفهم تلك الأشياء المرتبطة بالليل والتي تفتنه، هناك الأحداث الليلية الغامضة (قطرة ندى، منحـدرة من جنـاح طائر، توقظ روزالي النائمة في ظل نسيج عنكبوت)، والمناوشات الغزلية (أرقام وكواكب تعشق امرأة)، والتأثيرات السحرية (أشخاص مفتونين بالنجوم يسيرون على هدي موسيقى منظر طبيعي مليء بالأخاديد)، والتلاحمات السرية (امرأة ذات إبط أشقر تمشط شعرها بضوء النجوم)، والنعومة الرومانسية (أغنية العندليب في منتصف الليل ومطر الصباح/في ضوء القمر تجلس الشمس وتـلاطفنـا)، والتلميحـات إلى عودة الضـوء (بنفسجـة القمـر تكسـو خضرة الضفـدعة عند رحيل الظلام/الأمل يعود إلينا آن تفر الكواكب/وهج الشمس يجرح النجم المتريث.

من جهة أخرى نلمس حضوراً مهيمناً للمرأة في ليل ميرو، هناك: نساء وطائرات ورقية بين النجوم، نساء وصبايا يثبن مرحاً في اتجاه الليل، مشعثات الشعر يرحّبن بالهلال.

وثمة شعائر تمجّد حضور المرأة في الليل: طيور وشهب تطوّق امرأة في الليل، امرأة منومَّة بواسطة أشعة الشفق تلاطف السهل. . بالاضافة إلى لوحات أخرى مثل: نساء وطيور أمام القمر.

غالباً ما يكون حضور المرأة مصحوباً بـ «طائر الليل». انها العلاقة الحميمة التي تجسد الانطلاق والتحليق بعيداً عن كوابح النهار: النجم يرتفع، الطيور تحلق، والناس يرقصون. وفي موضع آخر نجد: امرأة تحلم بالهرب، سلّم الهرب، رحلة الطائر السماوي، أجنحة الطائر تنزلق فوق القمر لتصل إلى النجوم.

مثل هذه العناوين، بحد ذاتها، توجّه بصيرتنا إلى النعومة والتحذير اللذين بهما يستجوب ميرو الفعّاليات الليلية. من الشفق وحتى الفجر، يصبح الليل مسرحاً مهيأً من أجل دراما كونية غريبة فيها كائنـات الليل، والحلزونـات وطيور الليل، الضفادع والعناكب تتبادل المواقع مع النجوم والقمر في احتفال بهيج تقيمه إمرأة: «نجم يداعب نهد زنجية.»

هناك حياد ليلي، إلى مدى معين، لجميع الأشياء. الفضاء اللانهائي، الذي يظهر في البداية، في «لوحات حلم»، يعزّز الاحساس بأن الليل الذي يؤكد شعورنا بلا محدودية المكان والظلام، بعيداً عن كونه نقيضاً للضوء فحسب، يحتوي على كل الألوان الممكن تخيلها. سماوات ليل ميرو غالباً ماتكون بيضاء، بينما النجوم والقمر، وحتى الشمس، تصبح سوداء أو مثقلة باللون رغم أن هذا الاستغراق الكلي بالليل يُلمس بشكل أكثر وضوحاً في اللوحات التي رسمها منذ «كواكب» (١٩٤٠ - ١٩٤١)، إلا أننا نجد إشارة مدروسه إلى مجاز الليل والنهار في «المزرعة» (٢١ - ١٩٢٢) حيث قرص الشمس النقي، المثبت في سماء زرقاء هائلة، يعثر على صداه في الظل الدائري الأسود عند سفح الشجرة في الأرض. في هذا الوثاق بين قطبي السالب والموجب، تجد الشجرة العظيمة إتجاه نموها من العتمة إلى الضوء. في لوحات أخرى، مثل «كلب ينبح في إتجاه القمر» (١٩٢٦)، يتعامل ميرو مع الليل كظاهرة مدركة أكثر منها كمناخ يغمرنا، ونجد هنا حضوراً مبكراً لذلك الرمز الذي سوف يتكرر كثيراً فيما بعد: سلم الهرب الذي يؤدي إلى عزلة الليل. من «لوحات حلم» (١٩٢٥) فصاعداً، بدأ إستغراق جديد بالليل في الظهور والتطور. المكان اللا محدود، المتأصل في الظلام، وجو النوم لقيا توكيداً جديداً في

أعماله. الأحلام والهلوسات ـ التي هي مؤثرات تتعارض مع الوقائع الصعبة للحياة اليومية لكنها تنبثق من النطاق الكائن تحت الوعي ـ دخلت في لوحاته محملة بطراوة الندى. المساحات الخالية الفسيحة التي خلقها، متحررة من أي إشارة إلى الأرض أو الأفق، صارت مأهولة بأشكال تتصل بالأشباح التي تظهر في حالات الوعي الجزئي.

عندما أصبح المناخ السياسي يزداد قتامة وكآبة، ولوحاته بدأت تزخر بالرؤى التي تتنبأ بكوارث وشيكة، اكتشف ميرو في التكوينات العظيمة التي حققها في ١٩٣٣ الوسيلة لتغليف المتفرج في جو من الليل البدائي. كان يقودنا نحو كهوف فسيحة مأهولة بحيوانات سحرية، شفق فيه تطفو وترقص كائنات الظلام. . ليس على الأرض بل بين النجوم. إن قلقه قد إزداد وبدأ محسوساً درامياً في لوحاته التي رسمها في الثلاثينات والتي تنتمي إلى المرحلة «المتوحشة» من أعماله، حيث السماوات الكائنة خلف أشكال غريبة لرجال ونساء ومسوخ تصبح معتمة ومهمة بفعل ظلمة ليل مشؤوم واصطناعي. الظلمة الهائجة التي كانت تنحدر وتنقض تبلغ أوج هيجانها وعنفها في لوحته «لوحة ساكنة لحذاء قديم» (١٩٣٧) والتي هي إستعارة قوية للحرب الأهلية الأسبانية.

ببلاغة وافرة يستخدم ميرو اللون الأسود في لوحات عديدة مثل «رأس امرأة» (١٩٣٨) والتي فيها يصور امرأة تعاني من تحولات وحشية وتبدو مثل مسخ أو وحش الليل: سوداء لكنها مزدانة بشعارات متألقة تميز خاصياتها ورموزها.

الليل، بحد ذاته، وفي مظاهره العديدة، ليس شراً أو شؤماً. حتى خلال سنوات ميرو الأكثر يأساً وفجيعة، كان الليل قادراً على إيواء حشد من المخلوقات الزاهية المبتهجة والتي تتلألأ تحت نجمة . . كما في «لوحة ليلية» (١٩٣٨).

أثناء الأسابيع المأساوية الأولى لغزو القوات النازية لفرنسا، إحتفظ ميرو بحالته الغنائية تلك وأنتج سلسلة شاعرية وجميلة جداً من اللوحات الصغيرة. لوحته «كواكب» هي، جوهرياً، عبارة عن قصيدة غنائية موجهة إلى الليل من الشفق وحتى الفجر، أغنية إلى قاطنيه من الكائنات الليلية، الندى، العندليب، النجوم. بعد سنوات قليلة تحدث ميرو عن هذه الفترة قائلاً: «شعرت برغبة عميقة في الهرب. لقد انعزلت وانطويت على نفسي بشكل متعمد. الليل، الموسيقي، النجوم بدأت تلعب دوراً رئيسياً في خلق الإيحاءات في لوحاتي». وفي أغلب هذه الأعمال الرائعة كانت المرأة هي العنصر الأسمي، يحيط بها عشاقها، مخلوقات الظلام، الطيور، النجوم.

في اللوحات اللاحقة، مثل «نساء وطائر تحت ضوء القمر» (١٩٤٤)، لم يعد الليل محكوماً وخاضعاً لهيمنة الظلمة الشريرة التي تنشرها الحرب والرعب. لقد إستعار من الفجر لون البسالة، والناس صاروا يرقصون من جديد منتعشين ببرودة الليل. ممتلكاً قوة الساحر، كان ميرو يملأ سماء الليل بالضوء، عارفاً بأن الليل ليس أعمى، وبأننا نستطيع أن نرى في الظلام، وأن الضوء هو الذي يمكن أن يعمينا ويخدعنا. ميرو كان يرى في الليل، ظلامه كان يفيض باللون، وفضاؤه كان مطلقاً ولانهائي. في لوحة له عام ١٩٥٣، يجعل الشمس، سوداء كالليل، تظهر إلى جانب نجمة سوداء. بطريقة بارعة، إبداعية، ينجح في أن يكشف لنا مفهوماً مختلفاًللمكانوالذي يوحّد إنقسام الليل والنهار.

ميرو ينسب إلى القمر غموضاً أكبر من الشمس. القمر يدفع الكلب إلى النباح، يطل على امرأة، يجعل البحر يتذبذب، يحول لونه أمام الفجر. إنه ملك الليل، يحكم في غموض. تأثيراته تربك، سطوته تقلق، ومسالكه تضل. مع ذلك، فكل الكائنات الأنثوية تطيعه، وفي مملكة الأحلام يكون هو الأسمى.

من المعروف بأن جميع القطط تكون سوداء في الليل، وهذه المعرفة قد تشجعنا على التفكير بأن ميرو يعشق الليل بسبب مجهوليته. يقول: «علينا أن نتحرك نحو المجهول. نحن ندرك الآن حاجتنا إليه أكثر فأكثر، لكننا في نفس الوقت نعي حاجتنا إلى إيماءة فردية تماماً، فوضوية تماماً من وجهة النظر الاجتماعية. لماذا؟ لأن الإيماءة الفردية هي مجهولة على نحو عميق، وكونها مجهولة تتيح للكوني أن يكون قابلاً للبلوغ والإحراز. أنا واثق بأنه كلما كان الشيء أكثر محلية، كلما كان أكثر كونية».

بهذه الكلمات يعبر ميرو عن الإتحاد بين العزلة والكونية والذي يمكن أن يكون محسوساً في الليل قبل كل شيء. لكن هذا الاستنطاق الوجيز لأعماله ينبغي أن يكون كافياً لإقناعنا بأن الليل، بالنسبة له، لايغلف كل شيء في سديم بلا شكل، ولا لون، وغير مدرك. على العكس تماماً، هو يعرف بشكل حميمي الخصائص المتنوعة لسكان الليل، تألقهم المتفجر، والعمق الذي يمتص ظلالهم. بين الأشياء الساحرة العديدة التي يكشفها لنا نبوغه، يعرض لنا العيون الألف ووفرة الأعاجيب المخبوءة في المجال الذي لا يقاس لليل: تلك الرحلة القصيرة بين ضوء يومين متعاقبين والتي، مع ذلك، تحتل جزءاً كبيراً جداً من حياتنا.

سلم يخترق المجهول

السلّم، تلك الأداة البسيطة التي تتيح لنا بأن نرتفع عن الأرض، أو نقطف ثمرة، أو نتوارى بين أغصان شجرة ما، قد حققت أول ظهور لها عند ميرو في لوحته «المزرعة» (٢١ ـ ١٩٢٢). السلّم في بداية حضوره كان يحمل دلالة واقعية، موضوعية، لكن سرعان ما وهبه ميرو مغزى أرحب وأشمل. في «كرنفال المهرج» (٢٤ ـ ١٩٢٥) أخذ السلّم يقودنا بمنظوره المدرّج نحو أقاليم الفانتازيا حيث المخلوقات الرائعة، التي تأخذ شكل حوريات البحر، تطفو بين درجات السلم. في «كلب ينبح في إتجاه القمر» (١٩٢٦)، يفضي السلم إلى سماء خالية، بينما في لوحات أخرى عديدة مثل «نجم يداعب نهد زنجية» (١٩٣٨) يصبح مجرد علامة تخطيطية تخترق المجهول.

إن شكل السلّم يوحي بحركة ما، دعوة لاتباع الاتجاه الذي يشير إليه، للصعود وراء التخوم التي تربطنا إلى الأرض، للهرب من العالم المادي نحو ممالك الروح. لقد ثابر ميرو على استخدام هذا الرمز وتوظيفه بسبب قدرته الهائلة على التعبير عن رغبة ميرو الخاصة في تجاوز الحالة الناقصة للحياة اليومية.

السنوات الأولى من إتصاله الحميمي بالسريالية قد أقنعته بأن الفن، إن وجد، يقتضي ضمناً شيئاً أكثر من مجرد الاستمتاع بالجمال. لقد قام بعملية استقصاء لعالم الأحلام وما دون الوعي مدفوعاً برغبة جارفة في الإقتراب من «تخوم الإدراك الحسي» على حد تعبير هربرت ريد، على الرغم من المجازفات التي تتضمنها لم ينتب ميرو أي شك في أن مايشكل بالنسبة له أهمية حقيقية كان يكمن وراء نطاق اللوحة. إن درجة المتعة البصرية المحضة التي تمنحها اللوحة يمكن أن تكون قوية، لكن من المرجح أنها كلما أصبحت أكثر حدة كلما أثارت توقاً أكبر لفهم المظهر الخارق لحالتنا ووضعنا. العمل الفني إذن، بينما يقودنا إلى تخوم الإدراك الحسي، يصبح الوسيط الذي يقدم مدخلاً إلى حالات جديدة من الوعي. ومع أن العمل الفني يظل القوة المحركة، إلا أنه، بحد ذاته، يصبح أقل أهمية من الحالة التي يقودنا إليها. في نفس الوقت أيضاً يتقهقر الفنان نفسه إلى حالة من المجهولية. يقول ميرو: «المجهولية تتيح لي أن أنكر نفسي، لكن بإنكارها أصل إلى تأكيد ذاتي بشكل أكثر قوة (٠٠) الممارسة ذاتها تجعلني أبحث عن الضجيج المستتر في الصمت، الحركة في الثبات، الحياة في الموت، المطلق في المحدود، الأشكال في المكان، وذاتي في المجهول».

فنانون مثل ميرو، اكتشفوا عبر التناقض الظاهري بأن البيان المحدود لأعمالهم يمكن أن يكون مدخلاً إلى فهم جديد للمطلق أكثر منه نهاية بحد ذاته، هؤلاء يقبلون القيام بدور العراف أو الرائي. إنهم يصبحون الوسطاء الذين، غريزياً في المقام الأول ثم بسيطرتهم على الأدوات والتقنيات، يستطيعون نقلنا معهم نحو فهم أكثر كمالاً لعلاقتنا الإنسانية بالمجهول العظيم، نحو إئتلاف بيننا وبين طبيعة الأشياء.

الفلسفة الهندية تخبرنا بأن «ذلك الذي يفهم لديه أجنحة». فكرة الطيران كرمز للإنعتاق والتحرر هي واسعة الإنتشار. إنها تغرينا لاكتشاف التشابه بين المناخ الذي يخلقه ميرو والطقوس الشامانية التي فيها يقدر الماهر على زيارة الفردوس السماوي ويصف لأتباعه بالتفصيل كل مايراه وكل ما يحدث. إن أهمية هذا تكمن في الإدراك الفطري بأنه ليس من الضروري للرائي أن يرى ما وراء تخومنا غير المألوفة ويجدد إتصال أتباعه بالغامض والخارق فحسب، بل أيضاً أن يشحذ وسيلته لتحقيق ذلك. إن وسيلته للولوج في حالة من الوجد سوف تتضمن حتماً رموزاً واستعارات. الكاهن الشاماني يستعير أجنحة الخيال، يرتفع عن الأرض بواسطة شجرة أو نبته متسلّقة،أو، كما في سيبيريا، يتسلق سارية في منتصف الخيمة ويخرج من خلال شق في الدخان.

هذا التوق ينشأ، أينما يوجد، من الرغبة الملحة في التحرر من قيود العالم المادي. الوسيلة الكونية لتحقيق هذا التخطي تكمن في استخدام رموز ناتجة عن حالة الغيبوبة. كونية الرموز تقتضي ضمناً إنتسابها إلى اللاوعي الجماعي، إنها نتاج حالة من الغيبوبة والتي تماثل الحالة الفردوسية التي بلغها الشامان عبر طقوسه.

إننا نستطيع أن ندرك إيمان ميرو بضرورة التحول، هذه الفكرة التي تحكم كذلك كتابات انتونان آرتو والذي يتذكره ميرو كواحد من أكثر التأثيرات أهمية أثناء صداقته المبكرة مع السرياليين. في كتابه Heliogabale يقول آرتو: «أقصد أن أقول، أنه في سوريا الأرض تحيا، وأن هناك أحجاراً تحيا (٠٠٠)

ثمة أحجار سوداء في هيئة عضو ذكوري يتصل بامرأة منحوتة في الأسفل. أحجار كهذه هي فقارات في الأركان النفيسة من الأرض (...) لكن ثمة أحجاراً تحيا مثلما تحيا النباتات والحيوانات، ويمكن أن نقول، مثلما تحيا الشمس».

كتابات آرتو السحرية كانت مقبولة لدى ميرو إلى درجة أنها مارست تأثيراً عميقاً على خياله. الأفكار التي ولدتها تلك الكتابات نجدها تستمر في الظهور عند ميرو بعد سنوات، كما ـ على سبيل المثال ـ في عمله النحتي بالسيراميك «إمرأة وطائر» (١٩٦٢) حيث التمثيل الرمزي الجرىء والواضح للفعل الجنسي إنه ليس توضيحاً حرفياً للأحجار السوداء التي ذكرها آرتو، بل أن مغزاه ودلالته في كونه إشارة للمفهوم الإرواحي عن العالم الذي تقاسمه ميرو مع صديقه، بمعنى أن لكل ما في الكون، وحتى للكون ذاته، روحاً. يقول ميرو. «إنها روح الحجر تلك التي تنبض، أما الحجر نفسه فلا قيمة له». آثار الفهم الفطري الذي نرثه في الأسطورة هي كلها متلازمة وغير منفصلة عن عنصر الغموض: شكل من أشكال الفهم والذي يقنعنا لكن لايمكن تفسيره منطقياً. ميرو كان يعبّر كثيراً عن إعجابه الشديد بشعر مالارميه. في إحدى قصائده، كان مالارميه يبعثر أبياتاً وكلمات فوق الصفحة، واضعاً في اعتباره الأهمية البصرية للمساحات البيضاء فيما بينها. وفي مقدمته للقصيدة قال: «الورقة تتدخل في كل مرة تنقطع الفكرة أو تقتحم من تلقاء نفسها.»»

مثل مالارميه، كان ميرو يعرف بأننا نرى الأبعد حين نرى الأشياء كما لو من خلال حجاب لا يمكن رفعه تماماً والذي بواسطته تتغذى المخيلة وتنشط. في المستوى الشعري نحن نرى ونفسر لكن لا يجب أبداً أن نخرّب ما قد رأيناه وشعرنا به بالكلام عنه كثيراً. ثمة إقليم يقع في المنتصف بين تحللّ الهيولية وعقم النظام المعصوم، والذي فيه توجد الحياة. عند هذا المستوى المتقلقل، يفتح ميرو أعيننا ويقدم مدخلاً إلى أقاليم جديدة. إنه لا يقترح علينا بأن نكافح للوصول إلى الجحيم أو الجنة، بل بالأحرى لبلوغ فهم أكثر صدقاً لتواجدهما وتعايشهما معاً وعلاقتنا الخاصة بكلا الطرفين. إن ميرو يظهر لنا بأنه ليس الأسمى الذي يقود إلى الخارق، فحقيقة الأشياء المادية يمكن أن توفر نقطة الانطلاق لرحلة هربنا.. الرحلة التي هي جوهرياً خلاّقة وفعّالة كتجربة، لأنها روحياً ومادياً الرمز الأساسي للحياة.

الواقع، الدعابة، الشك

إن تطور ميرو من فنان مرتبط تماماً بأصول قروية، يسعى إلى تصوير الطبيعة بواقعية مبتذلة تقريباً، إلى راءٍ يتوق إلى الهرب نحو الخارق، يوحي هذا التطور ـ بشكل متناقض ظاهرياً ـ بأن هناك تماثلاً بينه وبين موندريان الذي أظهر له في البداية إحتقاراً شديداً. يقول عن موندريان: « أكنّ

لموندريان احتراماً عميقاً، رغم أننا في طرفي النقيض، لأنه يأخذ الأمور إلى حدها الأقصى ويضحّي بكل شيء في سبيل إحراز النقاء. إنه يتخلى عن الواقعية الدرامية التي تنتمي إليها مرحلته الأولى ليصل إلى حالة الطهارة. تأثيره واسع، لكن ينبغي أن يظل حالة فريدة في تاريخ الفن، بالنسبة لي، كلما كانت الحياة أكثر وضاعة كلما تفاعلت بقوة عن طريق التعارض في الدعابة وفي تفجر الحرية وامتدادها».

مرة أخرى نجد أهمية العناصر المتناقضة لميرو نفسه. إننا ندرك شغفه بالمظهر المتناقض ظاهرياً، والمنبهات التي يكتسبها من المحن. وفي موضع آخر، يعترف هذا الرسام، الذي سحرنا كثيراً بدعاباته المتألقة، بأنه مأساوي بطبيعته وقليل الكلام: «أنا متشائم. أعتقد أن كل شيء سوف ينتهي بشكل سيىء جداً. إن كان ثمة عنصر فكاهي في لوحاتي، فإنه لم يكن مقصوداً بوعي. هذه الدعابة تنشأ ربما من الحاجة التي أشعرها للهرب من الجانب المأساوي لمزاجي الخاص. إنه رد فعل، لكنه رد فعل إلزامي».

إن دعابة ميرو غالباً ما تحوي نكهة عنف، وكثيراً ما تثير إحساساً بوحشية مقلقة جداً. إنه إسباني حتى النخاع.هجومه على الصورة الانسانية، بصرياً وإدراكياً معاً، تدميري ومماثل لتحريفات بيكاسو العنيفة. إن التواءات وتعبيرات أشكاله تثير الضحك بسبب الهزل البريء والساذج الذي تتسم به، والضحك الذي يسببه شيء غريب أو متنافر هو - كما يقول بودلير - «يمتلك خاصية عميقة، فطرية وبديهية، وهو أقرب إلى الحياة البريئة وإلى البهجة المطلقة من الضحك الذي يسببه هزلي في سلوك إنسان».

الدعابة هي الوسيلة التي بها ننتقل من مستوى إلى آخر، والتي تقدم شكلاً من أشكال الهرب، وميرو يستخدم الدعابة بشكل غريزي ليقودنا إلى ماوراء العادي والمبتذل، عارفاً بأن ذخيرة التفاهة والإبتذال التي تحيط بنا هي المادة الأولية التي يستفيد منها في الرسم. عند هذه النقطة نرى أنه لم يفقد الحكمة التي عبّر عنها بقوله: «من أجل أن تقفز في الهواء لابد أن تكون قدماك ثابتتين بصلابة على الأرض».

الطبيعة التناقضية ظاهرياً لموقف ميرو من الواقعي ممثلة إلى حد أبعد في علاقته الفنية بمعاصره العظيم، الاسباني أيضاً، بيكاسو. كلاهما يشعران بدافع إلزامي لاستجواب إنجازاتهما والارتياب فيها. إن أعمالهما توضح رأي صديقهما ماكس جاكوب: «الشك: ذلك هو الفن». إن عنصر الشك، والذي يعمل كحافز من أجل إنجازات جديدة، أصبح مصدر عذاب نافع يستحيل الفرار منه، إنه يقصي الإحتمال المميت للغرور ورضا الفنان عن ذاته، ويشحذ الإدراك الحسي والتبصر الشعري.

قال بيكاسو في حديثه عن بعض أعماله: «مثل كل الاسبان، أنا واقعي قبل كل شيء». إن تصريحه من المحتمل، بل لابد، أن ينطبق على ميرو، لكننا أيضاً نعرف بأن هناك تأويلات مختلفة عديدة للواقع، وكل منها تجيز لمفسريها أن يعتبر نفسه واقعياً.

إن تحديد واقعية بيكاسو مسألة صعبة لأن في تنوع أساليبه ثمة تفاوت وتباين مربك بين لوحاته التكعيبية، مثلاً، وأعمال مرحلته الكلاسيكية الجديدة والتي فيها منهج الشكل الممثل أكثر تقليدية. من

جهـة أخـرى، يمكن دائماً،حتى في اسلوبه الأكثر إحكاماً وسحرية، استشفاف علاقة مع ملاحظة موضوعية ما. إن تخيلات بيكاسو غالباً ماتنشأ من قدرته الحادة والثاقبة في رصد العالم حوله، حتى لو تحولت، بشكل مذهل، في عملية الخلق.

نفس الموقف والفهم كانا متأصلين في ميرو إلى أن رسم «المزرعة»، ومنذ ذلك الحين بدأ يعتمد تدريجياً على واقع الأحلام وخصوبة المخيلة والتي كانت باستمرار تتلقى غذاءها من اللاوعي والعالم الخارجي معاً. هذه الطريقة أدت إلى حس جديد بالواقع والذي يتجاوز التمثيل الحرفي للأشياء، ويجد تعبيره في إشارات ورموز تحرز معنى كونياً.

لتـوضيح الاختـلاف بين هذه التـأويلات للواقع، علينا فحسب أن نتأمل عملي «جيرينيكا» لبيكاسو و «الحاصد» لميرو، وقد أنتجا في نفس الفترة وعن نفس القضية: اسبانيا الجمهورية في القلب. عندما تناول بيكاسو تدمير جرينيكا كموضوع، أضفى دلالة عاطفية عظيمة على الحدث. الرموز التي استخدمها كانت استلهاماً مباشراً من واقع القصف المأساوي وضحاياه الذين باغتهم القصف أثناء قيامهم بمشـاغلهم اليومية. أما «الحاصد»، فرغم أنها مرتبطة بلاشك بعشق ميرو للأرض وشعبها الباسل، إلا أنها مبنية على تلميحات وإشارات مستقلة عن أي فرد أو حدث محدد. إنها تحمل بعداً سرمدياً لايؤطرها زمن، والمكان مفتوح على الرحلة السماوية للروح وراء تخوم وجودنا المادي. إن واقع لوحة ميرو يوجد في الأحلام ورغبات الخيال. مفهومه للواقع غير منفصل عن رؤيته الباطنية التي يغذّيها ويجعلها منظورة بواسطة قدرته الفذّة على الرؤية بوضوح وترجمة مايراه بأمانة ودقة.

ان سحر أعمال ميرو يكمن، قبل كل شيء، في قدرته على توسيع وتمديد إحساسنا بالواقع. غايته أن يرشدنا إلى عوالم المجهول التي تتخطى اللوحة، هذه الغاية التي تزداد وضوحاً مع تفجر إبداعاته. إن محاولاتـه التي تتسم بالأمـانة والمثابرة، واستعداده للتخلي عن الفتنة الوافرة التي تتحلى بها أعماله الأولى، تمنحه الآن الطاقة التي يحتاجها في دوره التجاوزي كرائي قادر ان يأخذنا معه نحو أقاليم الرؤيا الأكثر علواً.

ترجمة: أمين صالح

---

* هذه ترجمة لفصل من كتاب:
MIRO - BY ROLAND PENROSE - THAMES AND HUDSON, LONDON, 1970

* العنوان الرئيسي والعناوين الجانبية من وضع المترجم.

الشامانية: ديانة بدائية تتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح الأسلاف، وهذا العالم لا يستجيب إلا للكهنة الشامان.

ملحـق:

المأسُور بالرعب

أمـام الشكـل الانسـاني يبـدو ميرو مأسوراً بالرعب، بالدوار الذي إليه فحسب يستطيع أن يستجيب برد فعل عنيف يشمل كينونته الخاصة.

(جاك دوبان)

الدخول الهائج والعنيف لميرو في ١٩٢٤ يعد مرحلة هامة في تطور الفن السريالي (٠٠٠) يمكن اعتباره الأكثر سريالية بيننا.

(اندريه بريتون)

الابتهاج، الإشراق، الصحة، اللون،الدعابة، التناغم: تلك هي السمات التي تميّز أعمال خوان ميرو.

(جيمي جونسون سويني)

العـديد من لوحـات ميرو تظهر بالفعل كما لو أنها بورتريهات ـ أحياناً هزلية، وغالباً مهدّدة ـ لحشرات طفيلية مكبّرة. (٠٠).
في لوحته «أمومة»، الحركة تجاه النهدين تبدو مترددة لكننا نشعر بقوة الانجذاب. في موضع آخر سوف نكتشف بأن ميرو يستخـدم هذه القـوة الأساسية، هذه الرضاعة، للإيحاء بالتوتر. الاتصال الفمي للأشكال العضوية الأولية والذي يتكرر يخلق إحساساً ساحراً وبغيضاً في آن، لكنه حتمي وإلزامي.

(مارسيل جان)

إذا كنا نسأل: من هو ميرو؟ فإننا في الوقت ذاته نسأل: ماهو الرسم؟

(رايمون ـ ديسين)

فن ميرو يعرض إحدى تلك الشواهد النادرة للتقنية الحديثة التي تتكيف بنجاح مع موضوعات بدائية. إحساسه بالألغاز الغابرة، باللاعقلاني، بالقوى السحرية التي تقف خلف كل الأشياء.. يرغمنا على اتخاذ موقف والقبول بما لا يقبل.

(جيمس فيتزيمونس)

ميرو يجد مرة أخرى من خلال الرسم الطريق الروحي لألغاز كل العصور.

(جاك دوبان)

ملف

الراوية الجديدة في فرنسا

يعقوب المحرقي

بعد الحرب العالمية الثانية بدا وكأن الرواية الفرنسية باتجاهاتها المتعددة ـ الواقعية والوجودية ـ ومن حيث بنائها الفني ولغتها قد دخلت مرحلة الانهيار. وان نفساً أدبياً جديدا أصبح حتمياً وذلك للخروج من (مأزق السرد القصصى) كما يسميه كلود اوليبيه.

وانطلاقا من كتابات فلوبير وديستويفيسكي وكافكا وجويس وفولكنر وخاصة بيكيت انطلق كتاب ما أسماه النقاد (الرواية الجديدة) وفي اتجاهات متعددة مغامراتهم الأدبية عاملين على تقويض البناء التقليدي وتجريب كتابة جديدة.

عن هذه الفترة يقول كلود اوليبيه وهو أحد ممثلي الرواية الجديدة «ان افلاس السرد القصصى كان حقيقة بالنسبة للبعض فقط. وذلك لأن هذا السرد ما يزال مزدهراً لدى الآخرين. ان الكتابة التي تتلاعب بالمسافات، والتأجيل والتفاوت مع كل ما تتطلبه من دقة وغرابة يغلب عليها توجه معارض للسرد القصصى. فالفكرة الشائعة عن الكتابة هي انها مجموعة علامات لحكاية ما. هذه الحكاية جاهزة مسبقاً. أما دور الكتابة فيقتصر على تدوينها على الورق. انه بالامكان الكتابة بهذا الشكل، وبحيث نسند للكتابة دوراً تغييرياً، لست معترضا على هذه الطريقة ولكن بإمكاننا أيضاً ممارسة الكتابة بكل ما تتضمنه من شمولية، وسنكتشف حينها بأن الكتابة تفتت القصة وتعارضها وبأن الصراع الدائم بين فعل الكتابة وصوت القصة يولد كتابة غالبا ما تكون مغايرة تماما لمشروع الكتابة الأولى كما تخيله الكاتب. انها دهشة مستمرة. وبدونها فان الكتابة لا تستحق العناء. انني أكتب لأثير هذه الدهشة أمام عيني وأذني وبنفس الحركة أمام أعين وآذان القارىء المحتمل. هذا الصراع بإمكاننا تحليله كعداء بين الكتابة والسرد القصصى، ولم أدرك ذلك عند كتابة مؤلفي الأول. وتدريجياً اكتشفت بأنه يشكل قاعدة للكتابة. وانني لأتساءل اليوم إذا لم يكن هذا الصراع هو المولد الأساسي والسرى الذي غذى أعمال من جمعهم النقاد تحت اسم (الرواية الجديدة) ولكن عملهم لم ينظر إليه من هذا المنطلق، ولم يحلل على هذه الصورة. وبلا شك فان هناك علاقة حميمة بين التساؤلات الروائية وادراك هذا العداء بين الكتابة

والسرد القصصي. وإذا ماأرخ أحد للسرد القصصي في فرنسا منذ أربعين عاماً، ففي اعتقادي بأنه يتوجب اتباع الفكرة التالية كمسار عام: الاحتجاج الروائي انطلاقا من الاكتشاف التدريجي للتعارض بين الكتابة والسرد القصصي. إذ انه من الغريب عدم تواجد دراسة متكاملة حول هذه المسألة. أما الخطوة التالية فهي ربط هذا التحليل باكتشافات العديد منا في الاربعينات وذلك كقطيعة جذرية بين القصة التقليدية والمجتمع الفرنسي. ولطالما دهشت من تزامن هذه القطيعة ـ وهذا ما أحسسته وبعمق في هذه الفترة ـ مع الانهيار السياسي والعسكري لفرنسا بين ١٩٤٠ ـ ١٩٤٢ وباستطاعتنا القول بأن هذا الانهيار قد تضاعف بالافلاس في مجال القصة وهذا ما أدركته ناتالى ساروت في كتابها (عصر الشك) ولكنها صاغته بشكل مغاير لهذه الصياغة. ان القصة الفرنسية التقليدية قائمة على تواطؤ قوي بين نمط السرد القصصي وجمهور عريض من القراء. وقد حاول كل من سارتر وكامو احياء السرد والتجديد فيه وذلك بالاستعانة بمعطيات الرواية الأميركية ولكن هذه الخطوات لم تكن سوى محاولات ترميم واستعادة للسرد أكثر من كونها تجديد جوهري له. ان تجديد نمط الكتابة لم يتم إلا بعد القطيعة التي قام بها بعض الكتاب مع القصة (الوجودية) و (الكونية) وهؤلاء الكتاب هم: ميشيل بوتور، روبرت بنجه، الن روب جرييه، كلود سيمون وذلك في أعقاب صموئيل بيكييت وناتالى ساروت، حيث حاولوا جميعاً إرساء ممارسة جديدة للنثر القصصي. وقد كان سؤالهم: ما هي القصة الممكنة حاليا؟ وهو ذات السؤال الذي يشغلني والذي تقوم ممارستي الأدبية على احيائه واعادة طرحه».

كان لا بد من هذا الاستشهاد الطويل لتحديد ماهية (الرواية الجديدة) وقد أجمع النقاد والكتاب بأن هذه (الرواية الجديدة) هي تجربة في الكتابة وليست نظرية أو مدرسة أدبية مع انهم اجتمعوا في عدة لقاءات أدبية أشهرها لقاء عام ١٩٧١.

ان هذه النزعة التجديدية الرافضة للرواية التقليدية قد عبر عنها سارتر منذ عام ١٩٤٩ وأسماها (ضد الرواية) وأهم خصائصها تحطيم الشخصية ذات النمط الروائي التقليدي الذي أعقب بلزاك والذي تميز بالسرد الزمني المتتابع للأحداث. كذلك رفض كتاب الرواية الجديدة الوعظية والالتزام (كما عرفه سارتر). وقد قادتهم هذه التجربة وبصور مختلفة إلى التخلص من السرد الروائي والوصف المكاني وخلق الشخصيات النمطية أي إلى نوع من الوحدة في الكتابة والوعي والكون أو كما يقول روب جرييه (انه بعد الحديث عن العالم، يجب الحديث بالعالم).

وقد ووجه كتاب الرواية الجديدة بعاصفة من النقد خاصة من النقاد الجامعيين أو الاكاديميين بينما وقف إلى جانبهم النقد الجديد الذي أدرك أهمية اكتشافهم. كما قام بعض الكتاب وانطلاقا من رواياتهم وقصصهم بكتابة الدراسات النظرية دفاعا عن الرواية الجديدة. فقد كتب جان ر يكاردو دراسته (من أجل نظرية للرواية الجديدة) ـ ١٩٧١ وكتبت ناتالى ساروت (عصر الشك) وروب جرييه (من أجل رواية جديدة) ـ ١٩٦٣. وفي بحثهم لتجذير وتعميق تجربتهم في الكتابة تعددت توجهاتهم، فقد اتجه روب جرييه مثلا إلى العالم الخارجي بكل محسوساته فهو يحاول كما يقول ـ أن يرى العالم بعين مجردة بعيدة عن أي تسلط من أية قوى أخرى. مما دعا النقاد إلى تسمية اتجاهه بمدرسة النظر أو الاتجاه الموضوعي. أما هو فقد رفض هذه التسميات فهو ـ كما يقول ـ يكتب ضد ذاته. . أي ضد الجمهور.

ان الكتابة لدى روب جرييه مواجهة بين الواقعي والخيالي، الحاضر والماضي والمستقبل، الحقيقي والزائف،المادة وصورتها. وفي رواياته كما في أفلامه تتعدد الأزمنة لغوياً وواقعياً وتكثر المرايا والأسطح العاكسة، أما فعل الكتابة فهو كما يقول «لتحطيم الوحوش الليلية التي تهدد بغزو حياة الصحو لديّ، فوصفي الدقيق لها هو تدميرها) وقد تناول العديد من دارسيه مسألة التناقض بين واقعية العناصر المكونة لرواياته وبين نفيه للواقعية وفي رأينا بأن أهم ما كتب حول هذا الموضوع هو تحليل جيرارد جينيت لهذه الظاهرة في كتابه القيم «وجوه» حيث يقول (ان حق التناقض الذي طالب به بودلير ليس فقط من حق الكـاتب بل هو ضرورة لوضعـه ككـاتب: فإذا كان العمل الأدبي وكما قال سارتر بحاجة إلى (عالم مستحيل) لمضمونه و (تناقض مستتر) لشكله فإن اية صياغة نظرية لهذا العمل لن تكون سوى مستحيلة أو متناقضة).

ان اهتمام كتاب الرواية الجديدة وعلى رأسهم روب جرييه بالشيء أو الموضوع الخارجي بمعناه المادي المحسوس في الرواية جاء كتعبير عن سخطهم على الرواية الواقعية والوجودية والنفسية التي كانت الأشياء تتواجد في ثناياها ككتل تتحدد أهميتها بعلاقاتها النفسية أو التاريخية بالانسان أو بالوسط الذي توجد فيه وهي بذلك ليست مستقلة وليست قائمة بذاتها. وقد حاول روب جرييه ولفترة طويلة خلق هذا الاهتمام بالشيء ككيان مستقل يؤثر في العلاقات الانسانية وليس العكس. ولهذا فقد كتب بعض النقاد عن شخصيتين للراوي (وهو هنا روب جرييه). الأولى ذات علاقة بالشيء والثانية بالانسان أو كما يقول جيرارد جينيت عنه «انه يتلاعب بوضع المادة في تناقض مع الذات وفي الانتقال من الذات إلى الموضوع وهذا تململ نموذجي لأدب محاصر بعالم لا يستطيع رفضه أو تقبله».

أما كتاب الرواية الجديدة فقد نظروا إلى علاقة الكتابة بالموضوع بشكل مغاير (فالكتابة الروائية الجـديدة تمس الشيء لانها ترفض المعنى. ومن غمـوضهـا وفوضويتها سيولد معنى جديد وبامكاننا التساؤل عن وجوب بقائه معنى للكتابة أو إذا كان سيستدعي وعن طريق هذه الكتابة دلالات وقيم مستقبليه لمجتمع أو لانسان متجدد».

ان مضامين الرواية الجديدة ورغم بساطتها الظاهرية الا انها تمتاز بعمق في المعالجة. وتعقيد في البنية الفنية. فالنص بذاته ليس بمادة جاهزة مسبقاً ومعدة للقراءة. انه مادة تتشكل لحظة قراءتها. فهناك توحد بين فعلى القراءة والكتابة. وقد أكد النقاد على تعدد قراءات النص الواحد.

أما عناصر العمل الأدبي فانها لدى روب جرييه مثلا تتجه نحو بنائية مركبة أو كما يقول فليب سـولر (كل شيء يجري وكأن مضامين كتبه تتكون من عناصر خام، من حقيقة واقعية منسقة وهي تتنـاغم في استمرارية ناتجة عن تواصلها ببعض ويبدو وكأن بعض العناصر يستدعي أحدها الآخر لضرورة بنائية).

اما منح جائزة نوبل للأدب لعام ١٩٨٥ لأحد رواد الرواية الجديدة فهو بمثابة اعتراف بمكانتها الابداعية ضمن أشكال الثقافة الانسانية، وذلك بعد ما يزيد على ربع قرن من أصرار كتابها الجريء على اقتحام المغامرة الأدبية. ونحن هنا نطمح إلى أن يكون هذا الملف مراجعة لأهم معطيات هذه التجربة وتعريفاً بكتابها.

كتاب الرواية الجديدة
الاتجاهات والبيلوغرافيا

ناتالي ساروت: ولدت عام ١٩٠٢

على عكس روب جرييه واتجاهه المسمى (بالنظر الخارجي أو الوصفي) اتجهت ومنذ أولى كتاباتها إلى أعماق الذات. ولذا يشكل البعد النفسي ركيزة أساسية في أعمالها وبأسلوب يبتعد عن التداعي أو المونولوج الداخلي وهو الأسلوب السائد في الرواية النفسية.

تسعى في كتاباتها إلى أسر الحركات الداخلية التي تشكل ردود أفعالنا تجاه ذاتنا وتجاه الآخرين. انها تمارس كما يقول روب جرييه ـ نوعا من التشريح النفسي الدقيق للحياة كتشريح الحيوانات الحية على يد الانسان وهي تبحث في كتاباتها عن المشاعر لحظة ولادتها. وتسعى الى انهاء النمط التقليدي للشخصية وسيكولوجيتها. ففي (عصر الشك) نهاية لعصر الرواية التقليدية وفي (القبة الكونية) تسقط الشخصية النمطية والمسرد القصصي وتصبح الشخصية والراوي كلا متوحداً.

وفي آخر مؤلفاتها (طفولة) ١٩٨٣ وهو نص أدبي نثري لا ينتمي إلى أي نوع تناولت حياتها منذ الطفولة المبكرة ويدور موضوعه حول النسيان والذاكرة والطفولة.

وقد أخرج النص للمسرح عام ١٩٨٤. وكان مسجلاً بصوتها بينما قام الممثلون بأداء دور الشخصيات التي عايشتها.

من مؤلفاتها:

- ردود أفعال بسيطة ـ ١٩٣٢.
- مارترو ـ ١٩٥٣.
- القبة الكونية ـ ١٩٥٩.
- يقول الأغبياء ـ ١٩٧٦.
- انها هناك (مسرحية) ـ ١٩٨٠.
- من أجل نعم، من أجل لا ـ ١٩٨٠.

كلود سيمون: ولد عام ١٩١٣

على خلاف كتاب الرواية الجديدة لم ينظّر ولم يكتب أية دراسات أدبية. تركز ابداعه على الرواية. تحتل الصورة والكلمة مساحة أهم من الحدث في بناء رواياته. وتتميز كتاباته بالتدفق الشعري الغنائي. كما يلعب صوت الذاكرة دوراً أساسياً في رواياته الأولى. وقد شبهه النقاد بفولكنر خاصة في رواياته الأولى.

شارك في الحرب الأهلية الاسبانية إلى جانب الجمهوريين وعبر عن ذلك في روايته (لقصر ١٩٦٢) كما عبر عن الهزيمة الفرنسية في الحرب العالمية الثانية في روايته (طريق فلاندر) ١٩٦٠ . وقد عدها النقاد بداية تحوله الجذري نحو الرواية الجديدة.

حاز على جائزة نوبل في الأدب عن مجمل مؤلفاته وقد أشادت لجنة الجائزة بروح التجديد والابداع في رواياته.

من مؤلفاته :

- تاريخ	- ١٩٦٧.
- معركة فارسال	- ١٩٦٩.
- الأجسام المحركة	- ١٩٧١.
- درس الأشياء	- ١٩٧٥.
- خصلة شعر بيرنيس	- ١٩٨٤.

- مارجريت دورا : ولدت عام ١٩١٤

تميزت كتاباتها ومنذ البداية بتحطيم السرد التقليدي. يشكل النص الأدبي لديها خامة فنية قابلة للتحول من شكل أدبي إلى آخر دون المساس بالجوهر أو الأسلوب.

سر الموت والضجر والفتور البشري عناصر تشكل هاجساً أساسياً في رواياتها ومسرحياتها وأفلامها. كما تشكل الأماكن المغلقة والمهجورة والرغبات الممنوعة محوراً أساسياً لشخصياتها.

أولى رواياتها (الترانيم البطيئة ١٩٥٨) اعتبرها النقاد وكتاب الرواية الجديدة تعبيرا عن طموحات الاتجاه الجديد في الرواية الفرنسية وذلك بعد ان سادت الروح (الوجودية)في كتاباتها التي سبقت هذه الرواية. ومنذ هذه اللحظة تجاوزت مواضيع الرواية الأميركية الحديثة والمواضيع الوجودية وفرضيات التحليل النفسي.

وفي نفس العام حيا نقاد السينما كتابتها لسيناريو فيلم (هيروشيما حبيبتي) والذي أخرجه الن رينيه. آخر مؤلفاتها (العشيق - ١٩٨٤) وفيه تروي ذكريات حياتها في الهند الصينية ويعد مكملا لكتابها (سد على الباسفيك) ١٩٥٠ والذي تناول فترة المراهقة هناك.

من مؤلفاتها :

- الساعة العاشرة والنصف مساء. . صيفا	- ١٩٦٠.
- الحب	- ١٩٧٢.
- الرجل الجالس في الممر	- ١٩٨٠.
- الرجل الأطلسي	- ١٩٨٢.
- مرض الموت	- ١٩٨٣.

روبرت بنجيه : ولد عام ١٩١٩

تعتبر كتاباته على مفترق الطريق بين كتابات الشاعر هنرى ميشو والرواية الجديدة. الكتابة لديه هي تحقيق لمشروع حلم. لذا يغلب الموقف الروائي لديه على أي شكل من اشكال الحبكة.كتب عدة مسرحيات. صدرت أولى رواياته عام ١٩٥٢.

من مؤلفاته :

- باجا - ١٩٥٨.
- احد ما - ١٩٦٥.
- هذا الصوت - ١٩٧٥.
- السيد حلم - ١٩٨٢.
- اللجام - ١٩٨٤.

ميشيل بوتور: ولد عام ١٩٢٦

الكتابة لديه سفر والسفر كتابة وممارسة في الزمان والمكان. الانتقال والرحيل مدخلان هامان لفهم مجمل أعماله التي تتميز بالموسوعية.يبني في كتاباته علاقات جديدة ومتشابكة بين الصورة والصوت. ويسقط الحاجز بين الصورة المرئية وبين الكتابة. كما تحتل الموسيقى دوراً أساسياً في كتاباته من حيث البنية والوظيفة اللغوية. يمثل تياراً ذي نظرة شمولية. يعكس السرد التقليدي ليقيم جهازاً لغوياً ديناميكياً معقداً في تركيبه ومتحرراً في موضوعيته ويعد أكثر كتاب الرواية الجديدة واقعية.

بعض مؤلفاته :

- ممر ميلانو - ١٩٥٤.
- دليل الوقت - ١٩٥٦.
- التغيير - ١٩٥٧.
- وردة الرياح - ١٩٧٠.
- حوار مع تنويعات بيتهوفن - ١٩٧١.
- الاستراحة - ١٩٧٣.

جان ريكاردو: ولد عام ١٩٣٢

اولى رواياته (مرصد مدينة كان).يعد منظّراً أساسياً للرواية فدراسته «نحو رواية جديدة» هي مدخل هام إلى عالمها وأداة أساسية لفهمها. الهم الأساسي في كتاباته هو التساؤلات حول الكتابة.

من مؤلفاته :

- الاستيلاء على القسطنطينية - ١٩٦٥.
- اشكالات الرواية الجديدة - ١٩٦٧.

- اشكالات جديدة للرواية - ١٩٧٨.
- مسرح المسخ - ١٩٨١.

جان ماري لوكليزيو: ولد عام ١٩٤٠

يقترب أسلوبه من روب جرييه وقد صنفه البعض ضمن (مدرسة النظر) وهو الاتجاه الوصفي الخارجي في الرواية الجديدة. تتميز رواياته بالبحث عن (الوجد المادي) وذلك بهدف اسقاط الذات على ما يحيط بها من مواضيع وأشياء وبالتالي اكتشاف الدور الأساسي لهذه الأشياء في الذات فالأدب لديه (كالبحر أو كتحليق طائر فوق البحر، يقترب من الأمواج ماراً أمام الشمس).

من مؤلفاته:

- القضية - ١٩٦٣. - العمالقة.
- الطوفان - ١٩٦٦. - رحلة إلى بلد الأشجار.

الن روب جرييه: ولد عام ١٩٢٢

أثار ومنذ رواياته الأولى مسألة القضاء على السرد القصصي (انظر المقابلة المترجمة والتي يتناول فيها تجربته). تعددت مساهماته الأدبية فمن الرواية إلى الدراسة إلى السينما. أحد أغزر كتاب الرواية الجديدة انتاجاً. وأكثرهم شراسة في مواجهة النقد الأكاديمي.

من مؤلفاته:

- المتلصص - ١٩٥٥.
- الغيرة - ١٩٥٧.
- بيت المواعيد - ١٩٦٥.
- مشروع ثورة في نيويورك - ١٩٧٠.
- ذكريات من المثلث الذهبي - ١٩٧٨.
- الجن - ١٩٨١.
- المرآة العائدة - ١٩٨٥

كلود اوليبه: ولد عام ١٩٢٢

اعتبر ومنذ كتاباته الأولى النمط التقليدي للشخصية عاجزا عن مواجهة الوسط الذي تتحرك فيه. لذا عمل على هدم الشخصية. انفرد بأسلوب مغاير لكتاب الرواية الجديدة خاصة في آخر مؤلفاته وهو الجزء الأول من مذكراته (كراسات مدرسية) ويتناول الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٠ وقد صدر في ١٩٨٥. تتميز كتاباته بشيء من الفنطازيا الشاعرية.

من مؤلفاته:

- الاخراج - ١٩٥٨.

- نكبة نولان - ١٩٦٧ .
- الحياة على ابسلون - ١٩٧٢ .
- اللغز - ١٩٧٣ .
- مراكش - مدين - ١٩٨٠ . (عن تجربته المغربية) .
- الذات المضادة في ملقا - ١٩٨٢ .

الرواية الجديدة والمسرح

كما في السينما كذلك في المسرح فان ما يهم كتاب الرواية الجديدة هو النص الأدبي وتحولاته. فعند الكتابة للمسرح كما تقول ناتالى ساروت والتي كتبت العديد من المسرحيات - فانها لا تفكر في الاخراج ولا في المشهد المسرحي لأن ما يهمها هو التعبير عن ذاتها من خلال النص المسرحي.

أما مارجريت دورا فإن مسرحياتها هي اعداد مسرحي لسيناريو فيلم أو رواية. فمسرحيتا «نهار بكامله بين الأشجار» و «فيراماكستر» كانتا في الأصل فيلمين كتبتهما واخرجتهما للشاشة. وحتى آخر أعمالها المسرحية (الموسيقى) فإنه سبق وأخرجته للسينما عام ١٩٦٥. وعن ذلك تقول «كنت راغبة في كتابة الفصل الثاني (المسرحية). عشرون سنة وأنا أسمع الأصوات المتكسرة في هذا الفصل الثاني. انها مهشّمة بسبب إرهاق ليالي الصقيع».

ان نفس الوجوه والأصوات التي مرت بنا في الحديث عن أفلامها نصادفها هنا تعبر المسرحية من أولها إلى آخرها. فالعلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة على وشك الانهيار ومن خلال هذا الانهيار يتكشف لنا دور الذاكرة. ان الحوار هو التعبير عن هذه الذاكرة وذلك فيما يشبه السقوط في الاغماء ثم اليقظة المفاجئة. والمسرحية هي اغتيال لماض ما يزال حياً في أعماق البطلين، فهما زوجان شابان، تحابا، وعاشا حياة سعيدة ومريحة وفجأة يجدان نفسيهما وجهاً لوجه في لقاء أخير من أجل الطلاق وهو انفصال نهائي بين الطرفين. وقد غيرت الكاتبة من نهاية النص السينمائي فقد كان ينتهي في الفندق حيث يعلن الطلاق بين الرجل والمرأة ولكنه في المسرحية يمتد إلى ما بعد هذه اللحظات - فيما تشبهه الكاتبة بالفصل الثاني وتسميه موسيقي - ٢ .

والحوار بين الشخصيتين يبدأ في العاشرة مساء وينتهي في الثالثة صباحاً. وهو يتغير من حيث حدته وموسيقاه وانفعالاته وذلك مع تقدم الشخصية زمنياً نحو الفجر أي ان التقدم زمنياً يصاحبه صعود في درجة اليأس فالمسرحية كما تصفها الكاتبة هي (تراجيديا) بما تحمله هذه الكلمة من دلالات. أما مساحات الصمت التي تتخلل الحوار فهي لاخفاء الجراح التي يعاني منها الزوجان.

ان نفس الهواجس الفنية التي تمتلك الكاتبة في ابداعاتها الأدبية والسينمائية نجدها في مسرحها. وقد قام المخرج والممثل ميشيل لونسدال والذي سبق ومثل عدة أفلام ومسرحيات لمرجريت دورا - باعداد بعض مشاهد فيلم هيروشيما حبيبتي مسرحياً مركزاً على الجانب العاطفي في النص.

وفي عام ١٩٨٣ التقى جان كلود أميل وهو مخرج مسرحي بمارجريت دورا واتفقا على خوض المغامرة المسرحية معاً. وكان ذلك بإعادة كتابة مسرحية (النورس) لتشيكوف. فتولت دورا الكتابة بينما قام هو باخراجها مسرحياً وعرضت في باريس في شهر مارس عام ١٩٨٥. وقد عزت الكاتبة إعادة كتابتها لنص تشيكوف إلى ضرورة التخلص من اللغة التي صيغت فيها في بداية القرن. وإلى الرغبة في تخليص النص الأصلي من الثرثرة أو كما تقول (المشكلة الحقيقية التي تطرحها مسرحية النورس هي مشكلة تتعلق بالحقبة الزمنية التي كتبت فيها. انها مشكلة زمن وعصر محددين. أما في أيامنا هذه فليس باستطاعتنا الاصغاء إلى ثرثرة (نينا) المضحكة أو تحمل شخصيات متصنعة مثل تريجورين واركادينا فبالمنظور الحديث لم يعد من وجود لمثل هذه الشخصيات)

ولم يقتصر التغيير على اللغة والحوار بل امتد إلى سلوك الشخصيات فالكاتبة في قراءتها ـ كتابتها الجديدة قدمت فهماً جديداً للنص الأصلي وكما تقول فانها بهذا التغيير قد أعادت المسرحية إلى أسلوب تشيكوف في (بستان الكرز) و (العم فانيا).

بين الرواية الجديدة والسينما

الن روب جرييه:

ان الرواية الجديدة بتقنياتها الفنية تقترب من السينما من حيث تداخل الأزمنة وتهديم بنية السرد القصصي التقليدي وتشابك عنصر الزمان والمكان والعلاقة بين الصورة من وصفية ونفسية والصوت من حوار وموسيقى ومؤثرات وكذلك أهمية الصمت واللون. لذا فقد وجد اثنان من كتاب الرواية الجديدة وهما روب جرييه ومارجريت دورا في الشاشة صفحة ينقلون عليها نصوصهم الروائية ومشروعاتهم الابداعية بحرية أكبر في تحطيم السرد الروائي والاقتراب أكثر من طموحات الكتابة.

ففي الوقت الذي اتجه روب جرييه إلى كتابة ما أسماه «الرواية السينمائية» وهي نوع من الكتابة المباشرة للسينما لأنه وكما تقول الناقدة آني غولدمان (وجد في عين الكاميرا «عيناً وصفية» كان يبحث عنها في كتاباته الأولى) كما وجد فيها مسرحاً لتخيلاته حيث تسقط الحواجز بين الواقعي والخيالي وقد اعتبر أحد مؤرخي السينما وهو بوسينو اقتحام روب جرييه لهذا الفن من سوء حظ السينما وعزا نجاح فيلم «السنة الأخيرة في مارينباد» إلى مخرجه الن رينييه وقدراته الفنية وليس للسيناريو، بينما خالفته دومينك نوغيز واعتبرت الفيلم أول أفلام روب جرييه من حيث كتابته للشاشة.

ويعد هذا الفيلم وهو أولى تجاربه في السينما نموذجاً للغة السينمائية الجديدة التي تتجاوز السرد الروائي. ففيه يتداخل الماضي والحاضر، يصطدمان ويتحاوران، فالقصر المغلق هو الحاضر بكل محدوديته وألغازه أما خارج القصر حيث الحديقة الرحبة فهو الماضي بكل امتداداته وخطوطه المرسومة وبدقة بالنسبة للآتي منه والذاهب إليه. ان القصر في الفيلم يمثل دور شخصية بكل أبعادها أكثر من كونه ديكوراً خارجياً. أما الأشياء المادية من تماثيل وسلالم وقطع أثاث فإنها هناك لضرورة في بناء العلاقة بين الشخصيات وليس لغرض جمالي خارجي بحت.

وفي فيلمه الثاني (الخالدة) ١٩٦٣ فان الراوي وهو مدرس لغة فرنسية في اسطنبول وبطل الفيلم يقيم علاقـة ذات طابع سادي ـ مازوشي مع فتاة غامضة اسمها (ليلى) وفي زيارة برفقتها إلى المعالم التاريخية للمدينة تدعى الفتاة بأن الطابع التاريخي لهذه المعالم مزور، وفجأة تختفي. فيبدأ الرجل رحلة بحث مضنية عن فتاته ولكن دون جدوى، فالجميع ينكر وجودها. وأخيراً نفاجأ بظهورها جثة مشوهة وقد مزقها كلبان ضخمان. فيعيد الراوي (المدرس) بناء الأحداث وذلك بهدف اكتشاف الجاني والتعرف على حقيقة الفتاة ودوافع الجريمة. فيسند دور ليلى إلى فتاة أخرى ودوره إلى رجل آخر يضع نظارات سوداء ويمسك بيده بكلبين شرسين ويبدأ رحلته مع ليلى. فتتكرر أمامنا العديد من المشاهد التي سبق وشاهدناها أثناء تجواله مع ليلى في مدينة اسطنبول وذلك قبل موتها. وبعد يأسه في البحث يسلك طريق البطلة وذلك في مشهد أشبه بالانتحار حيث يلقي بنفسه على الكلاب الشرسة. بعد ان فقد والى الأبد المرأة ـ الحلم أو الخالدة.

تقسم النـاقدة آنى غولدمان الفيلم إلى ثلاثة أجزاء متباينة يشكل الأول منها الفرضية والثاني الفرضية المضادة والثالث الجميعة أو النتيجة وهذا ما يجسده بطل الفيلم (الراوي) بإدراكه لعنصري البناء وهما الواقعي وتمثله الكلاب والواقع الذي ينكر وجود ليلى والخيالي وهو (ليلى) كذات مستقلة.

وفي فيلم (قـطار أوروبـا السريع) ١٩٦٦ ـ تسيطر عملية الخلق الذاتي وبحث الكاتب عن الابداع والخيال أي عن الكتابة انطلاقاً من الواقع المحيط على الفيلم شكلاً ومضموناً.

ففي القطار تلتقي ثلاث شخصيات وهي الكاتب والمنتج والسكرتيرة وهي الشخصيات التي نلتقي بها في جميع مشاهد الفيلم. وتجسد هذه الشخصيات بصدامها الانتقال من الواقع الى الخيال. فعندما يلجأ البطل الخيالي (الياس) مثلاً إلى غرفة النادل في القطار فإذا بالجدران تغطيها صور ابطال روايات المغامرات البوليسية. ولا يدرك النادل في هذه اللحظة بأنه أمام أحد هؤلاء الأبطال الخياليين. ان هروب النادل إلى الخيال والبطل الخيالي إلى غرفة النادل (الواقع) الخيال هو هروب من الواقع الذي يشكل الخيال بالنسبة لروب جرييه.

وتعتقد آنى غولدمان بأن استحواذ المشاعر والرغبات الجنسية والصادرةعن الخيال هي السبب في وقوع البطل الخيالي (الياس) في مصيدة الواقع وأسره مّن قبل الشرطة.

أما القصص والشخصيات الأخرى التي يتخيلها الكاتب أثناء رحلة القطار لا تخرج عن هذا النموذج سوى في تبادل مواقعها بين الواقع والخيال وتنقلها من عالم إلى آخر.

وكما تقول آنى غولدمان فان اصالة روب جرييه تكمن في تناوله للخيال ليس كمجال للهرب كما فهمه الرومانسيون أو كعالم لا عقلاني في مواجهة العقلانية كما هي الحال لدى السورياليين. بل كعنصر مستقل له واقعه وقوانينه الخاصة ووجوده المتفرد إلى جانب العالم الواقعي، وبدون أية إمكانية للتواصل بين هذين العالمين، أما في فيلمه هذا فإن لقاء يتم بين هذين العالمين.

أما بطل فيلمه (الرجل الذي يكذب) ١٩٦٨ فانه رجل ذو اسمين أي ذو هويتين. احداهما تنكر

الأخـرى بقدر ادعائها بأنها الأخرى. وعندما يعود جان روبن أو بوريس فاريسا بعد الحرب لزيارة صديقه روبن أو فاريسا والذي كان ينتمي إلى المقاومة الفرنسية ضد النازية. فانه يفاجأ بغياب الأخير وعدم عودته إلى منزله حيث تعيش زوجته واخته وابوه وخادمتهم الشابة فيستقر الضيف الزائر بينهم. ان العلاقات المتشابكة بين الهويتين وتداخل العالمين الحقيقي والكاذب والواقعي والخيالي تأخذ مساراً مشابهاً لمشروع جرييه الأدبي والسينمائي في بقية أعماله.

وكما تقول كلودين ازخمان في كتابها اللذه ـ السينما فأن جرييه يعدد الحقائق الواقعية. فهو يغرق الحقيقة الواقعية ويعطينا ومضة اللذة لصورة ليست بقياسية ولكنها مكثفة). ان العلاقة التي تولف أو تربط بين عناصر الفيلم تختلف عنها في الأفلام التقليدية، فالأهمية القصوى ليست في الحكاية أو الفكرة الكامنة وراء الأشياء التي نشاهدها ولكنها في توليف ما تسميه ازخمان (الطاقات التي تشكل من الطبقة الفوقية سرداً قصصياً ودلالة) وهي نفس الدلالة التي يقول ريموند لوغيفر بأن جرييه يتلاعب بها ويقفز عليهـا وبسخـرية كما يفعل مع المدلولات والرموز ونماذج اللاوعي الجماعي في فيلمه (جنة عدن وما بعدها) ١٩٧١. انه يجهد لتحطيم الطريقة التي يصنع بها وهم الحقيقة وهو ما يضمن له كراهية عميقة. ففي اعتقاده ان الواقعية يجب أن تكون عقلانية. فالفيلم ليس باحداث متسلسلة. بل هي متواليات تنطلق من ادراك شامل. ان هذا الفيلم هو جمع بين الروابط المغرية في فيلمي (انزلاقات تدريجية نحو الرغبة)و «اللعب بالنار» وهذا الجمع يشكل نهاية مرحلة فتحت الطريق نحو لغة جديدة.

ان فيلمه (انزلاقات تدريجية نحو الرغبة) يقوم على ذات البنية (النموذج الجنسي ـ البوليسي) كما في فيلمه (قطار أوروبا السريع) و (الرجل الذي يكذب) و (جنة عدن وما بعدها) فالحاضر والماضي والخيالي هي الأطراف الثلاثة التي يمكننا لمسها من شخصيات الفيلم بما يتملكها من فنطازيا جنسية كما يمكننا اكتشافها من خلال احداث هذه الأفلام (إذا جاز لنا تسمية بنائها احداثاً) فالمخرج يعرف فيلمه على انه لعبة بنيوية ولكن ليس بمفهوم البنيويةلدىليفيستروس حيث ان البنية لديه ذات معنى. أما لدى روب جرييه فهي تنظيم متسلسل لتوليف تركيب يتحدى أي معنى شمولي يحاول أن يحتويه.

وتعرّف دومنيك نوغيز الفيلم (انزلاقات تدريجية) بأنه تجربة حاسمة للسرد. انها تجربة تعمل على عرض ما يتبقى من القصة وذلك بعد نزع عظامها وجعلها رخوة. بمعنى آخر عندما تجردها من عمودها الفقري الزمني والسببي وبعد أن تعرى عناصرها المختلفة وترتبها الواحدة بجانب الأخرى مع قطع ما بينها من روابط الضرورة.

وقـد تعرض فيلمه (اللعب بالنار) ١٩٧٥ للانتقاد من جانب بعض نقاد السينما فهذا روجيه بوسينو مثلاً في (موسوعة السينما) يتهم هذا الفيلم والثلاثة الذين سبقوه بالادعائية الثقافية والسطحية والسقوط في الابتذال الجنسي الذي ساد السينما التجارية في بداية السبعينات. كما يعتبر طريقة معالجة الذاكرة كعنصر مستقل عن المعرفة سقوط في الفكر التقليدي الرجعي.

أما آخر أفلام جرييه فهو (الأسيرة الجميلة) ١٩٨٣ فيأتي بعد انقطاع عن الكتابة للسينما دام ثمانية أعوام وهو فيلم أكثر وضوحاً من حيث بنيته، والتي ترتكز على ثلاثة عناصر: الرواية الشعبية وهي هنا

قصة جاسوسية والفنطازيا والجنس.فبطل الفيلم جاسوس توكل إليه مهمة التحقيق في جريمة قتل بعد ان تم العثور على جثة امرأة مكبلة وغارقة في دمائها. وتشبه بنية الفيلم تركيبة الأحلام أو كما يقول جاك زمر فان «كل مشهد هو حلم في داخل حلم آخر حيث يتم انتقال البطل من أحد الحلمين إلى الآخر وذلك دون أن يتمكن المشاهد من رصد الانتقال عبر الزمان.

مارجريت دورا:

تنفرد دورا بين معاصريها في تعاملها مع النص الأدبي كمادة خام طيعة وقابلة للتحول من الرواية إلى المسرح إلى السينما وهي تطلق على ذلك تسمية (العمل الفني المتعدد) وتذهب إلى تحطيم الحواجز بين الفنون المختلفة والقفز من احدها إلى الآخر.

ويعد فيلم (هيروشيما حبيبتي) ١٩٥٨ وهو من اخراج الن رينييه أولى تجاربها السينمائية أما فيلمها (الساعة العاشرة والنصف مساء. . صيف) ١٩٦٠ و (سر لوك ستان) ١٩٦٤ فهما ترجمة مرئية لتقنيات الرواية الجديدة. وتشكل مساحات الصمت والحوار في أفلامها عنصراً فنياً هاماً يصل بها إلى الغاء الصوت أو جعله يطغي على الصورة.

ان جميع أفلامها تلغى الحبكة والتسلسل السردي التقليدي وتستبدلها بعلاقات معقدة بين الصوت والصورة أو بين النص الأدبي بصوت الراوي والشخصية والصورة التي قد تكون في بعض المشاهد فارغة ومجردة من أية اشارات مكانية أو زمانية محددة.

ويمكن اعتبار فيلمها (نائب القنصل) ١٩٦٦ و (الانجليزية العاشقة) ١٩٦٦ بمثابة الجسر بين مرحلتين متميزتين في تعامل دورا مع الكاميرا. فهنا تبدأ المخرجة في اكتشاف أهمية الحوار كنص أدبي يلعب دوراً حساساً وهاماً في علاقة الكاميرا أو المرئي بالصوت أو بما خلف الشاشة (اوف) ويبدو هذا الاتجاه أو الانحياز إلى جانب الصوت أكثر وضوحاً في فيلمها (تقول. . حطم) ١٩٦٧ والذي يعده الناقد وليم فان ورت أكثر أفلامها تعقيداً، فهو بدلاً من تقسيم الصورة إلى ابعاد مختلفة على الشاشة كما هي الحال في السينما، نرى فيه الصوت مقسماً إلى لقطات صوتية ان صح التعبير. وكلما تعمقت نظرة دورا الجمالية في الجانب المرئي اكتسب تعاملها مع الصوت عمقاً شكلياً أشد بروزاً. ففي هذا الفيلم تتركز القضية الأساسية حول العلاقة بين القراءة والكتاب كعمل ابداعي فالشخصيات الأربع في الفيلم تلح في تساؤلاتها حول هذه المسألة. أما انفعالات الشخصيات فلا نراها على الشاشة بقدر ما نسمعها من خلال النص (الحوار، المونولوج الداخلي) وحتى التصادم أو المواجهة بين الشخصيات فانها أمور نادرة الحدوث ومثال ذلك انه في احدى اللقطات تتم المواجهة بين أحد الرجلين والمرأة بواسطة المرآه التي تعكس وجهيهما ليس بشكل متقابل ولكن بطريقة تجعلهما يواجهان المشاهدين من خلال المرآة وذلك أثناء المجادلة. ان العوائق يجب هدمها وحتى الحب إذا كان كذلك فيجب تحطيمه. وهذا ما تسعى إليه شخصية الزوج من خلال تعليقاته وحواره مع الشخصيات الأخرى. ومن الأمثلة على علاقة الصوت بالصورة تلك الأصوات التي نسمعها ولا نشاهد ما يقابلها من أحداث أو العكس حيث نشاهد بعض اللقطات التي لانسمع صوتها. فخلال حوار بين شخصيتين في الفيلم (تقول حطم) يطغى

صوت كرة التنس وهي تصطدم بالمضرب ويتكرر هذا الصوت بحيث يطغى على الحوار. ان هذه الصورة الصوتية تعكس التفكير الداخلي لاحدى الشخصيات وهذا مثال آخر ففي اللقطة الأولى نشاهد شخصيتين آخرتين. ثم فجأة يتحول الحوار بين الشخصيتين في اللقطة الأولى إلى تعليق على الحوار. وهكذا يتغير النص وتتبدل علاقة الصوت بالصورة من لقطة إلى أخرى. كما تستخدم المخرجة الأصوات الخارجية (الطيور، الغابة، الموسيقى) ليس بطريقة وصفية كما تعودنا سماع ذلك في السينما التقليدية ولكن كأصوات تشكل جزءا من حوار الانسان مع نفسه أو مع الآخر. فالصورة حاضرة بالنسبة للشخصيات التي تتحرك أمام بعضها وغائبة عن عين المشاهد الذي يسمع أصواتاً متعددة ويرى صورة واحدة وحتى حركة الكاميرا فانها تختفي نهائياً وتبقى اللقطة ثابتة بينما تتداخل الأصوات. فالمخرجة تتبع هنا في تحريكها للكاميرا أسلوباً شاعرياً ايحائياً وليس واقعياً. فالكاميرا واقعياً وعملياً لا تنتقل ولا تتحرك ولكننا نستشف الحركة من خلال غياب الشخصيات وحضورها كصورة وكصوت أيضاً كما نستشفه من خلال الأصوات الأخرى. ان اللقطة الثابتة ليست ميتة واعتقد بأن رأى رولان بارت في الصورة الفوتوغرافية يمكن تطبيقه على لقطات دورا في أفلامها المختلفة. يقول بارت: عندما ننظر إلى صورة فوتوغرافية فاننا لا نرى (حاضراً الآن ـ هناك أي في الصورة) فهذا المفهوم يمكن أن ينطبق على أية وثيقة. أما هنا فاننا نرى (حاضراً ـ كان هناك) ولذا فاننا أمام نموذج جديد للمكان ـ الزمان. فالمكان حاضر ولكن الزمان ماضي ولهذا ففي الصورة الفوتوغرافية هناك تداخل لا منطقي بين هنا وفيما بعد.

أما فيلمها (الحب) ١٩٧٢ فلم يلاق صدى وذلك لعدم احتوائه على جديد من الناحية الفنية أو اللغوية. وفي فيلم (امرأة من الكنج) ١٩٧٣ تواصل دورا استكشافها لعالم الصوت ففيه تحاول جعل المشاهد (يرى) الصوت. ففي أحد المشاهد مثلاً تتحاور امرأتان ولكننا بدلاً من سماع صوتيهما نسمع صوتين نسائيين آخرين ليست لهما أدنى علاقة بهما. فهما لا تتعرفان عليهما. ان لقطات الفيلم طويلة ثابتة ومتكررة والكاميرا تحتفظ بالكادر الفارغ حتى بعد مغادرة الشخصية للشاشة. وفي رأي وليم ورت بأنه وبمستوى الكتابة السينمائية فإننا أما فيلمين الأول صوتي والثاني مصور. أما علاقة اللقطات والانتقال من الواحدة الى الأخرى فإنها ـ أي العلاقة ـ مبنية على (اللقطات الصوتية) الزمنية المختلفة والمتنقلة بين الماضي والحاضر.

وفيلم (نـاتالى كرانجيه) ١٩٧٣ يقتصر على امرأتين تتحاوران في ديكور مغلق يقطع حوارهما صوت المذياع وصوت البائع المتجول الذي يأتي من الخارج لتسويق أجهزة لغسيل الملابس.

اننا أمام عالم منغلق على نفسه من الناحيتين النفسية والفنية مما يجعل هذا الفيلم أكثر انغلاقا من سابقه. فحتى الذاكرة والزمن الماضي ليس لهما أدنى حضور في الفيلم فيما عدا علاقة ناتالى بآلة البيانو الموجودة في بيتها وهي علاقة حب وكراهية في ذات الوقت.

وفي عام ١٩٧٥ عرض فيلمها (اغنية الهند) ويعده النقاد أكثر أفلامها نضجاً وتعبيراً عن لغتها السينمائية المتفردة. ومع ان الفيلم يعود إلى الحبكة السينمائية كما يقول وليم ورت إلا ان مونتاج الفيلم من حيث تقطيع اللقطات يوحي بحركة أكثر ديناميكية. وهو شبيه من هذه الناحية بفيلمها (امرأة الكنج) وعن تفضيلها للقطات المتوسطة على اللقطات القريبة تقول دورا: ان ذلك الاختيار هو رغبتها

في الابتعاد عن اللقطة القريبة لأنها تقرب المشاهد من القصة. وفيلم (أغنية الهند) أكثر أفلامها تسييسا فالشخصية الرئيسية فيه وهي آن ماري تقضي معظم حياتها متنقلة بين البعثات الدبلوماسية في الشرق الأقصى. وللمرايا دور هام في الفيلم فهي تعبير عن الزمن الحاضر كما تقول دورا أما ما عداها فهو الماضي. أما حين تعكس هذه المرايا حواراً لشخصيات الفيلم فانها تعبر عن حاضر هذه الشخصيات. وعـلاقة الصوت بالصورة شديدة التعقيد وهي متشابكة ففي العديد من اللقطات نسمع أصواتاً لا تربطها علاقة مباشرة بالشخصيات التي نشاهدها. ومن بين الأصوات الخارجية (اوف) نميز صوت مارجريت دورا شخصياً وذلك في حوار مع صوت رجالي من فيلمها السابق.

وفي الجزء الأول من الفيلم نسمع حواراً ينتمي إلى فيلمها السابق (امرأة الكنج) كما ان مساحة الصمت بين مقاطع الحوار على الشاشة تمنح الحوار القادم من خارجها إمكانية تحقيق الايحاء بأن شخصيات أخرى تشارك من نراهم على الشاشة الحياة كما ان هذه الأصوات على علاقة غير مباشرة وفي بعض الأحيان بالحوار الدائر أمامنا. وفي الفيلم عنصر جديد وهو علاقة الصوت بالضوء الطبيعي أو الاضاءة الاصطناعية كما في لقطة الدفن على أنغام موسيقى بتهوفن حيث تبدو الموسيقى للمشاهد وكأنها لا نهائية. وقد انتقد البعض غلبة الصوت على الصورة مما يسبب مللاً للمشاهد، فنحن نسمع فيضاناً من التعابير الأدبية خلف لقطة ثابتة لا تتغير.

وتواصل دورا مغامراتها الابداعية في فيلمها التالي (اسمها من البندقية في صحراء كلكتا) ١٩٧٦ وعن ذلك تقول (لقد كان لديّ شيء أكمله في فيلمي (اغنية الهند) والذي تناولت فيه ذلك جزئياً ولكنني لم أتقدم، لقد بدأت أحفر في شيء ما ولكنني لم أتعمق جيداً، فالمسألة التي طرحت في هذا الفيلم هي الأسلوب المضاد للسرد القصصي وهي مسألة لم تكتمل).

وإذا كان الحضور البشري والأماكن المغلقة بديكوراتها وتعدد الأصوات فيها هي السمات المميزة لفيلمها السابق فاننا هنا نواجه مساحات مهجورة وفارغة وحتى بعض التفاصيل في اللقطات مثل قطع الزجاج المهشم والمبعثر على الأرض أو نوافذ القصر المهجور بكآبتها هي تعابير عن غياب الانسان، وعن الخواء والموت.

وما نسمعه من أصوات هنا رغم خواء العالم تبدو أكثر وضوحاً من حيث تمييزنا لها عن فيلمها السابق إلا انها تشبه كما تقول جاكلين لاجونس (غرفة الصدى) حيث يتداخل الصوت وصداه بدرجات متفاوتة لا نعد نميز بين الاثنين. وانه لمن الصعب على المشاهد الذي لم ير فيلمها (اغنية الهند) متابعة تجربتها مع الصوت في هذا الفيلم.

أما الصورة فتنقلنا وباستمرار إلى فضاءات رحبة وعن ذلك تقول دورا: الصورة هنا تشترك في كونها تشكل وباستمرار فضاء مفتوحاً. واعتقد بأن هناك علاقة غالباً ما تكون غير صحيحة بين الصورة والصوت. ان هذه العلاقة غير مقنعة في الفيلم، وإذا أردنا، حقيقة، سماع الصوت في (أغنية الهند) وما يحويه من معطيات وما يزخر به من عطاء فانه يتوجب علينا مشاهدة (اسمها من البندقية) فالصوت هنا ليس عنصراً مجرداً انه العنصر الأهم».

أما فيلم (باكسترا، فيرا باكستر) ١٩٧٧ والذي تم تصويره على شاطىء المحيط الأطلسي في قرية تقع في حضن الجبل مما يشكل خلفية منعزلة ومنفتحة على المحيط في الوقت ذاته فبطلته تتشابه وشخصية البطل في فيلم روب جرييه (الرجل الذي يكذب) من حيث حملها لهويتين. فالأولى حقيقية والثانية محتملة. أما الرجل الذي نشاهده فهو العشيق والآخر الذي نسمع صوته عبر الهاتف (اوف) ولا نراه فهو الزوج. الفيلم هو حوار بين ثلاثة أصوات مع صوت خارجي وآخر للموسيقى التي لا تنقطع إلا لحظة رفع سماعة التليفون.

ان دورا تتابع هنا ما طرحته في أفلامها السابقة من علاقة بين الصوت والصورة، أصوات تنتمي إلى عالم واقعي وخيالي وصور تنتمي إلى شخصيات ذات حضور واقعي وأخرى خيالية.

ويرى هنري بيهار في الفيلم العديد من عناصر الضعف واهمها موسيقاه المملة والرتيبه وإيقاعه البطيء إلى حد الملل ويعده أضعف أفلامها ـ لو لا فيلمها (الشاحنة) التالي له لكان ذلك مؤشراً بتراجع دورا سينمائياً.

ان فيلم (الشاحنة) ١٩٧٨ هو فيلم تأملي يقتصر على شخصيتين فقط. ويرى البعض في الشاحنة شخصية ثالثة ذات أبعاد جنسية من حيث حركتها ولونها. أما الرحلة التي تقوم بها هذه الشاحنة فهي بمثابة البحث في الخلق السينمائي ذاته وفي رأينا ان هناك تشابهاً بين هذا الفيلم وفيلم روب جرييه (قطار أوروبا السريع) من حيث الموضوع الأساسي وهو التأملات حول عملية الخلق السينمائي

الحوار هنا يكاد يكون من جانب واحد وهو جانب الكاتبة والمخرجة مارجريت دورا التي تقوم بدور البطلة وهي مخرجة سينمائية أيضاً تبحث عن فكرة لفيلم جديد. أما الطرف المستمع والذي نادراً ما يطرح التساؤلات المعتادة التي يطرحها الممثلون على مخرجي أفلامهم فانه ممثل محترف (جيرارد دبارديو) ان دورا ومنذ بداية الرحلة ـ الفيلم ـ تقرأ نص سيناريو فيلمها الذي ستخرجه. ولقد أسمى هنري بيهار فيلم الشاحنة بالفيلم ـ النص نص دورا الذي ترويه بصوتها مع اختراق الشاحنة للمساحات الشتائية الشاسعة والمقفرة. أما ماسحات المطر بحركاتها المنتظمة على الزجاج الأمامي للسيارة والتي تكشف لنا عن هذا المشهد الفارغ فهي تحول الزجاج الى ما يشبه الشاشة التي تتفجر عليها الحزم الضوئية للفيلم الذي تبسطه الكلمات أمام أعيننا.

أما آخر أفلامها فهو (اجاثا) ١٩٨١ وهو الفيلم الذي قام باعداده للمسرح واخراجه دانيل جيرار وعنه يقول (لقد عالجت نص دورا بنفس الحرية التي تعالج فيها النصوص الكلاسيكية) أما الفيلم فيعبر عن نفس الهواجس التي رأيناها في أفلامها السابقة. مع التركيز على المكان ـ الفراغ والانتظار. وكأنه بمثابة نقطة الاستراحة (للشاحنة) بعد رحلة التأمل الطويلة في عملية الابداع السينمائي.

المراجع

الكتب :

1. HISTOIRE DES LITTERATURES 3 - LA PLEADE - GALLIMARD 1978.
2. ESSAIS CRITIQUES - ROLAND BARTHES - SEUIL - 1972.
3. FIGURES I - GERARD GENETTE - SEUIL - 1976.
4. LE CINEMA. AUTREMENT - D. NOGUEZ - 10/18 - 1977.
5. CINEMA ET SOCIETE MODERNE - A. GOLDMANN - DENOEL - 1974.
6. LA JOUISSANCE - CINEMA - 10/18 - CL. EIZYKMAN - 1976.
7. G. D. E. LAROUSSE - 1984.
8. ENCYCLOPEID DU CINEMA - ROGER BOUSSINOT - BORDAS - 1980.

المجلات :

1. MAGAZINE LITTERAIRE NOS. 211, 214 - 1985.
2. LA REVUE DU CINEMA - 301 - (1975), 308 (1976), 381 (1983).
3. THEATRE - ACTEURS - 19 - 20 - 22 (1984) 24 - 25 (1985).
4. FILM QUARTERLY - FALL 1979.

(الموضوعي) في مرآة الذات

صدر بداية عام ١٩٨٥ في باريس كتاب (المرآة العائدة) وهو السيرة الذاتية للكاتب الن روب جرييه والذي يبلغ من العمر ٦٢ عاماً. ويشكل هذا الكتاب مفاجأة غير متوقعة في الوسط الأدبي الفرنسي. فهذا الكاتب الذي عرف (بالروائي الموضوعي) كما أسماه رولان بارت يفاجىء القارىء والناقد بالكتابة عن تجربته الذاتية.. وقد أجرت معه (المجلة الأدبية) المقابلة التالية التي رأينا ضرورة ترجمتها للتعريف بالكاتب وبمشروعه في الكتابة:

- الن روب جرييه يكتب سيرته الذاتية. أليس هذا استفزازاً؟ فعندما يتوجه بطل الرواية الجديدة إلى أعماق ذاته، أليست هذه ثورة؟ وهل هذه السيرة أصبحت ممكنة الآن لأن عشرون سنة قد مضت على بيانك الأدبي (نحو رواية جديدة) وأربعون عاماً على انتهاء الاحتلال الألماني لفرنسا والذي تدلى بخصوصه (باعترافات) ايديولوجية؟؟

□ لا أعرف ما إذا كان هذا المشروع الأدبي بعيداً عن التحقق في الستينات، ففي تلك الفترة كلفتني إحدى دور النشر بالكتابة عن سيرتي وذلك لسلسلتها «كُتّاب من جميع الأزمنة» وكان المطلوب هو نوع من التأملات الذاتية نحو شخصي. وقد أحببت دائماً اعطاء صورة للروائي. فحتى رواياتي التي كتبتها في الخمسينات ما هي سوى صوري الذاتية. فذاتي هي الشخصية المحورية في هذه الروايات. وبعض الأحيان بتفاصيل دقيقة. ففي احدى رواياتي مثلاً أصف بدقة مقاس جبهة حدى الشخصيات. وهي شخصية شرطي. وهو لا يتمتع بذكاء كاف لحل اللغز المطروح أمامه. ان الجبهة التي تتصدر رأس الشرطي هي جبهتي وقد قمت بقياسها وبدقة متناهية.

أما في رواية (المتلصص) - (بمعنى الشخص الذي يستلذ بالمعنى الجنسي بمشاهدة مشهد غرامي وبدون أن يراه أحد - المترجم) - فان تخيلات ماتياس قريبة جداً من تخيلاتي. انالكتابة في ذلك الوقت عن الديكور الذي يتحرك ضمنه ماتياس هي كتابة عن المنطقة التي ولدت فيها والتي تكثر فيها الصخور الساحلية.

وفي اعتقادي بأن كتبي كانت دائماً تتضمن سيرتي الذاتية. وهذا منذ البداية. فروايتي الأولى والتي كتبتها عام ١٩٤٩ ونشرت عام ١٩٧٨ تتكون من جزئين من تجربة معاشة: حياتي كموظف، وجزر طفولتي في منطقة بريتانيا.

- اليوم تفصح لنا عن هذا الاتجاه الذاتي، ولكن هل كنت مستعداً للاعتراف به في الخمسينات عندما كنت تنادي بتحطيم الأساطير القديمة في الأعماق الذاتية؟

أعتقد بأن ذلك كان واضحاً في كتبي ولكن في هذه اللحظة لم يكن مفيداً الاصرار على هذه المسألة فالأهم كان هو شكل الرواية. وحتى هذا الشكل كان وبطريقة ما صورة مني. فروايتي الثالثة (الغيرة) هي سيرة ذاتية بحته، تدور أحداثها في البيت الذي عشت بن جدرانه ولكنني خلطت بين الديكور الافريقي والمارتينيكي. وحتى القصة فهي قصتي الذاتية مع انني في الواقع لم أكن الزوج بل الجار.

- في الخمسينات والستينات عندما صدرت هذه الروايات ألم تدافع عن أي أثر للذاتية في الرواية ألم تكن سجين تنظيراتك وسجين نقد رولان بارت مثلاً؟

منذ البداية أكدت بأنه ليست هناك حقيقة للنص. وقد استقبلت وبسرور مقالة موريس بلانشو التي عالج فيها الجريمة الجنسية في روايتي (المتلصص) كما استقبلت وبنفس الروح مقالة رولان بارت والتي يلغي فيها هذه الجريمة. من المؤكد بأن هذا الأخير كان يغض النظر عن الوحوش المختبئة في كتبي. وأعتقد بأنه لم يكن من الصواب اعتراضي على تفسيره لعملي كما لم اعترض على كتابه عن راسين. وكان رايموند بيكار قد أبدى ملاحظة غبية مفادها بأنه لم يكن (راسين الحقيقي) وأنا لم أقل قط بأن الكاتب الذي يتحدث عنه بارت كان روب جرييه الحقيقي.

ولعلك تعلم بأنني قد اهتممت كثيراً بالنظريات. ليست تلك الخاصة بالرواية فقط ولكن بالنظريات العلمية أيضاً. وليس هناك من عالم يعتقد بحقيقة نظريته. كان ذلك صحيحاً في القرن التاسع عشر ولكن ليس اليوم. فالنظرية هي سقالة ذات قدرة على رسم بورتريه للشخص المُنظر. فمعادلة نيوتن عن سقوط التفاحة ليست صورة ذاتية للتفاحة، انها من انتاج عقل نيوتن وبالمثل فانه يبدو لي من المفيد بناء اشكال تمثل صورتي الذاتية. ولكن بإمكان آخرين اسقاط صورهم الذاتية كذلك. فالناقد بلا نشو قد رسم صورته الذاتية عند وصفه لروايتي (المتلصص) وكذلك فعل بارت في نقده. وهاتان الصورتان الذاتيتان لم تكن تربطهما أية علاقة ولكنهما نتاج نفس الكتاب. وقد دفعني نضالي ضد حقيقة النص إلى رفض تحويل الرواية الجديدة إلى دوغمائية. وهذا الموقف جعلني اعترض على بعض الأصدقاء الشباب الذين حاولوا تجميد قوانينها.

- هل تغمز بذلك إلى جان ريكاردو؟

□ لن أكون محقاً ان لم أذكره. انه مفكر جيد. لكنه قال في ندوة (روب جرييه التحليل والنظرية) والتي نظمها عام ١٩٧٥ ملاحظات غبية أفضل عدم ذكرها. مع ذلك كانت هذه الملاحظات تثير الشغف وكان من الواجب طرحها. ان ما يثير استغرابي هو اندفاع العديد من الناس وراء هذه الملاحظات وغالباً ما يكون ذلك بسوء نية. فمثلاً لم يكن ليخفي على أحد بأن بارت مثلاً كان مفكراً مكاراً وليس من الواجب مطلقاً التسليم بالمعنى الحرفي لكل أقواله، فمنذ مقاله الأول عن روايتي الأولى غش في اللعبة وذلك بعنونة المقالة (الأدب الموضوعي) وقد اتبع هذا العنوان بعبارة (ليتريه) [١] القائلة «ان المادة هي هدف يتوجه نحو الموضوع» وسرعان ما تبني النقد الأكاديمي هذه التسمية وقد كتبوا: ها هو روائي يحاول أن يكون عملياً، محايداً، ومتجرداً وبذلك أعطوا كلمة (موضوعي) معناها الشائع فلسفياً. لقد كان انتاجي أدباً ذاتياً وذلك كأي أدب آخر ولكنه كان متوجهاً نحو الموضوع تماماً كما يتوجه

الوعي الهوسرلي (٢) إلى الموضوع (الشيء) في الوقت الذي يتوجه فيه وعي الفلسفة الانسانية (٣) إلى أعماق الذات. ولا شك بأنه كان باستطاعتي القول: حذار توجد وحوش ممسوخة فيما أكتب. ولكن بما انها لم تكن جريئة فقد تبنت وعياً باهتاً. ومن المستحيل أن يكون الراوي لدي هو الوعي الباهت. وقد أكدت هذه المسألة في كتابي (نحو رواية جديدة) وكان ردي على النقد الأكاديمي بأنني إذا ما رغبت في وصف العالم (موضوعياً) بالمعنى الشائع وهو الحياد المتجرد لم أكن لاختار شهوداً سيء السلوك: مجرم جنسي، شخص مأخوذ بقصة أوديب ـ ملكاً وزوج غيور ومنحرف.

ـ حين عودتك من معسكر العمل الاجباري في المانيا النازية عام ١٩٤٤ ـ ١٩٤٥ والذي أقمت فيه لمدة سنة ألم يثر لديك كشف الجرائم الرهيبة التي ارتكبها النظامان النازي والفاشي وكذلك عملاؤهم تمرداً وثورة على وسطك الاجتماعي؟

□ أبـداً. . لأنه من الطبيعي أن تكون الايديولوجيا هكذا. فهي دائماً مثار اعجاب وإلا فلن تسمى كذلك. ان ما نسميه (ايديولوجيا) لهو مجموع الأفكار التي تعمل بطريقة تعسفية والتي تغرق رؤوس الناس بدون أن يعرفوا، وتملي عليهم في كل لحظة: الحقيقي، المزور، الخير،الشر. . الخ انها نظام مقنع لا يسمي نفسه ايديولوجيا. وقد اكتشفت في ذلك الوقت وبعمق بأنني لا أحتمل الايديولوجيا وبأنه لم يكن بإمكاني أبداً الانغماس في أي اعتقاد كان. وفي ذات الوقت اكتشفت بأنني خلقت لأكون كاتباً أي ذلك الشخص الذي لا يحتل موقعاً على هامش الايديولوجيا. ومع ذلك لم تفلت ذاتي من الايديولوجيا في ذلك الوقت فهي لم تكن منزهة كالملائكة، لقد غزتها الايديولوجيا في كل لحظة عن طريق العائلة، المجتمع والخطاب المحيط. ولكنها ـ أي الذات ـ لم تنجرف فقد كانت غير قادرة على المشي مع الركب.

ـ انه من المفيد التساؤل: لماذا وفي مثل هذه البيئة لم تواكب الركب. أما معسكر العمل الاجباري في ألمانيا فقد قلت بأنك أحسست فيه بالغربة وكذلك بحصانة ضد هذا الشعور بالاغتراب. فهل هذا الشعور هو نفس الاحساس بالغربة كما عبر عنها كل من مالرو وكامو؟

□ لقد لاحظت ولا شك في كتابي الأخير (المرآة العائدة) تحية الابن لأبيه لرواية «الغريب» لكامو. ان كامو ليس فيلسوفاً. انه كاتب. و (الغريب) كتاب هام جداً. أثر فيّ فترة زمنية. أما مالرو فقد حدد مكان اكتساب الوعي بالغربة في أراض أجنبية: الصين في روايته (الوضع البشري)،ألمانيا في (زمن الاحتقار)،واسبانيا في (الأمل). في ذات الوقت الذي اعتبر نفسه مواطناً عالمياً وكان يهاجر ليكتشف بأنه غريب. ولكن ما هو رائع لدى كامو هو احساسه بالغربة في مسقط رأسه. وهو أكثر الأماكن الفة لديه. حيث الشمس والشواطىء والحمامات وطرقات مدينة الجزائر. ان الاثارة الحقة هي شعور بطل الرواية ميرسو وهو ينتمي إلى تلك البلد بالانتماء إلى عالم آخر أو إلى لا مكان.

ـ إنه العرض الذي يطرحه كتابك «المرآة العائدة» أما المرة الأولى التي أثار فيها كامو الشعور بالاغتراب فلم يكن في روايته (الغريب) التي صدرت عام ١٩٤٢ ولكن في واحد من أوائل نصوصه وعنوانه (اليأس) وهو حول مدينة براغ وقد صدر ضمن كتابه (الظهر والوجه).

□ ان ذلك لم يكن مقنعاً البته. فعلى العكس انك تؤكد وجهة نظري فما يقوله كامو عن غرابة مدينة براغ ليس مقنعاً. أما في (الغريب) فمنذ الكلمات الأولى فاننا على الأرض الأم الغريبة. بعدها بعدة سنوات يبدأ كامو من جديد في (السقطة) مع مدينة امستردام ما حاوله سابقاً مع مدينة براغ. ولكن ومن جديد يبدو الأمر مرعباً. فنحن لا نصدق ولو للحظة هذا الطقس: المطر، الضباب، (ضباب ورطوبة الوعي الانساني) كما يقول سارتر. وما هذا سوى ديكور عقلاني مجازي. بينما حين يصف في (الغريب) ضوء مدينة الجزائر أو الطريق من ملجأ ماريتجو إلى المقبرة فنحن نعيش قصة في هذا المكان وهو العالم.

- هل صادف وكانت لديك الفرصة لوضع مشروعك في الكتابة في مواجهة ما كتبه كامو قبل مرحلة الستينات؟

□ لقد قلت بأن كامو قد امتدح وبحماس روايتي «المتلصص» وبإمكاني تحديد هذا الاطراء فقد قال لي: «ان كتابك يختلف عن مؤلفاتي وعن مسار بحثي ولكنك خلقت عالماً. بروايتك هذه لحلقت عالماً مقنعاً بالنسبة لنا. وبالنتيجة فإنه كتاب عظيم). وقد تساءلت حينها عن سر عظمة رواية (الغريب) ان السبب هو ان كامو قد خلق عالماً مقنعاً كما أعتقد في حين انني لست معتقداً ولو للحظة واحدة وباقتناع في (براغ) ولا في (امستردام) وانني لعلى يقين بأن كتاب (الغريب) سيبقى حياً في تاريخ لأدب الفرنسي.

---

* MAGAZINE LITTERAIRE NO. 214 - JAN. 1985.

١) اميل ليتريه: فيلسوف ولغوي فرنسي (١٨٠١ - ١٨٨١). درس اللغات القديمة (اليونانية والسنسكريتية) والعربية. تتلمذ على اغست كونت. مؤلفه الأساسي (قاموس اللغة الفرنسية ١٨٦٣ - ١٨٧٣).

٢) نسبة إلى فلسفة ادموند هوسلر (١٨٥٩ - ١٩٣٨) الفيلسوف وعالم المنطق الألماني الذي ترك بصمات واضحة على الوجودية والظاهرانية الحديثة.

٣) نسبة إلى المذهب الفكري المسمى (الانساني) وقد ساد في أوروبا القرن السادس عشر وهو مصطلح يشمل الرنيساس أو عصر النهضة. المترجم.

كلود سيمون التنين الخجول

ألن روب جرييه

ان شخصية كلود سيمون تشبه شخصيات كبار الروائيين، فهي توحي لنا بصورة ثنائية. الأولى صورة الانسان (رجل من العامة أو صديق أو ذلك الشخص الذي شاهدناه على شاشة التليفزيون في أحد البرامج الثقافية المشهورة) أما الصورة الثانية فهي صورة الكاتب (ما قد نتخيله عنه من خلال كتاباته) والصورتان غير متطابقتين. فالشخص الذي شاهدناه في البرنامج التليفزيوني المذكور والذي غالباً ما يكون سيئاً ليس نفس الصديق الذي نعرفه. أما الملامح العائمة أو المحددة التي تتكون في مخيلتنا بعد قراءة أعماله فإنه بدورها متناقضة: ان هناك مائة طريقة لقراءة نفس الكتاب مما يولد مائة وجه لكاتبه. فعندما سادت موجة مسرح بريخت وأخذ الجميع يتحدثون عن الدراما المدرسية أو الديالكتيك المسرحي. فاجأ رولان بارت الجميع بتصريحه (ان الذي لم يقله أحد عن بريخت هو انه كان يحب السيجار الجيد). واعتقد بأن ذات الشيء لم نقله عن كلود سيمون. منذ برز اسمه في نهاية الخمسينات ونوه به النقاد وذلك كأحد أعضاء جماعة المثقفين الارهابيين أدبياً والتي لم تكن منظمة ولكنها ستندرج في التاريخ الأدبي تحت اسم جماعة الرواية الجديدة.

ان بالامكان ملاحظة الفوارق المهمة بين حدة الأسلوب الشعري الغنائي لدى كلود سيمون، والتشريح العضوي الحي للحركات العدوانية والانكسارات التي تشكل نسيج العلاقات الانسانية وهو ما يميز أسلوب ناتالي ساروت وبين (الموضوعية) في وصف عالم متجمد خال من الانسان وهو ما قرن بأعمالي وحتى تسمية (الرواية الجديدة) والتي أطلقها علينا جميعاً (ضدنا؟) النقاد السلطويون لم يكن بإمكانها إلا التبسيط وذلك إيجاد معادل مشترك.

أما في الحالة التي أصر فيها البعض على اكتشاف تعارض في داخل المجموعة، فلم يكن سوى ذريعة لمدح أحدنا وذلك بادانة آخر بيننا عملاً بمقولة (فرق تسد). وكان ذلك محاولة للتقليل من أهمية الاندفاع إلى التجديد الذي ميز الرواية الفرنسية في منتصف القرن الحالي.

ان الصورة السائدة للروائي الجديد كما أشاعها أعداؤنا (والذين لم يموتوا كلهم بعد.. بل على العكس) تتناسب مع كلود سيمون لانه ظاهريا كما يدعى هؤلاء كنا مجموعة من المنظرين التجريديين الباردين والدغمائيين وكنا بدون جسد واقعي، أما كتاباتنا فهي معقدة وبشكل متعمد. ونصوصنا غامضة مبهمة، خالية من الاحساس وبلا أدنى حياة. لقد كان علينا الانتظار ما يقارب الثلاثين عاماً حتى تنتهي هذه الصورة التعسفية.

لقد صادف وان قابلت أثناء سفري قراء مدعيين لرواياتي. وكانوا مندهشين لمشاهدتي معجباً بالنبيذ الجيد أو الفتيات الجميلات؟ ومنذ بداية الثمانينات فقط بدأ القارىء يشعر بنوع من القرابة الحميمة في كتاباتنا الاخيرة ومنها: المزارعون ـ كلود سيمون. طفولة ـ ناتالي ساورت، العشيق مارجريت دورا او أوحتى كتابى الأخير (المرآة العائدة).

ان كلود سيمون على النقيض من الروائي الجديد الذي أثار الفزع ما يقارب الربع قرن من الزمان. ولكنني اعتبره وبحب عميق نموذجا للرواية الجديدة كما افهمها: احساس ذاتي وقوي بالعالم بحيث لا يمكن اخضاعه لاشكال قصصية تقليدية حسية لاتشمل الانسان والاشياء فقط بل تتعداها الى جوهر الكلمات والجمل، واخلاص عنيد يرغمنا جميعاً على متابعة عمله متقدمين من كتاب إلى آخر رغم احتجاجات النقد الأكاديمي الذي يحاول وبيأس فرض توقعة الطمأنينة والمحافظة على كل أدب حي. لقد تأكدت مؤخراً الثقة في القارىء الذي يتوجب اقلاقه بدلاً من اعطائه غذاء هزيلاً ومقيتاً. ان جائزة نوبل قد توجت هذا الشغف بالعالم الحقيقي وبالانسان الحي وبحرية التعبير.

لقد تعرفت على كلود سيمون عام ١٩٥٦ أي في الوقت الذي كنت أبحث فيه مع جيروم لندو عن روائيين مجددين وذوي شخصيات متميزة وذلك لنشر كتاباتهم ضمن منشورات (منوى) وكان هدفنا هو خوض معركة مشتركة لصالح المواهب المختلفة والتي لا تنتمي إلى نفس الخط. أي اننا لم نحمل أية هموم بتكوين مدرسة أدبية. في هذه الأثناء وقع بين يدي رواية شدتني وملأتني حماساً فور الشروع في قراءتها. لقد كانت رواية (الريح) لكلود سيمون. والذي سبق ونشر على امتداد عشر سنوات أربعة كتب في داري نشر مختلفتين. ولكنه بقى بدون جمهور وبلا شهرة. وقد رغبت على الفور في مقابلته. فقد بدا لي واعداً بمستقبل زاهر. وعند لقائنا سألته عن سبب التقطيع في روايته المشحونة بالعنف القصصي الذي يشبه الاعصار. وكان رأيي بأن هذا يسبب ضعفاً للرواية.ان ذلك الضعف قد تمثل في انقطاع غريب في النغمة مصاحباً بانخفاض مفاجىء في حدة التدفق القصصي. اننا أمام فصول مكتوبة بطريقة تقليدية ومستقلة عن جسد الرواية ومحشورة في وسطها لهدف بدا لي جلياً وهو تيسير الفهم على النقد المختلف لمسائل كانت ستمر أشد قوة وأكثر إقناعاً وسط هبوب العاصفة. وقد وافقني سيمون في الرأي وأبدى اقتناعه بلا جدوى هذه الفصول التي تخلو من الحياة وبتأثيرها السلبي أدبياً، وأضاف بتواضع مؤثر بأن السبب الرئيسي هو ارضاء الناشر الذي سيجد أسلوب الكتاب ـ بدون هذا التعديل ـ متنافراً ولا معقول وبالتالي سيرفض نشره.

وبدلاً من الاعتدال في موقفه (أو كما يقول المثل الفرنسي: يضيف الماء إلى النبيذ) وبدون إدخال أية تغييرات على النص العزيز على قلبه ادخل المقاطع التي أشرت إليها. وقد اقترحنا عليه أنا ولندو بان يجيئنا بالنص الأصلي وبدون أية إضافات وذلك في حالة رفض الناشر، وهكذا أصدرنا كتابه (الريح) وبعدها بقية أعماله ومنذ هذا اليوم تحررت عبقريته من كل ضغوط النشر.

ان الحكمة التي يمكن استنتاجها من هذه الحادثة التي تجسد اللحظة التي أثارت غضب العقليات هي ان شهرة عالمية قد منحت فرنسا إمكانية استقبال جائزة نوبل للآداب.

ان المثل (يضيف الماء إلى النبيذ) لم يأتي مصادفة فكلود سيمون كان في تلك الفترة مزارع كروم. وهنا توحد الانسان بالكاتب. ثم محارباً في اسبانيا أثناء الحرب الأهلية ثم تنينا (رتبة عسكرية في سلاح الفرسان ـ المترجم) في منطقة الفلانور بفرنسا عام ١٩٤٠. ومتزلجاً مهاجماً على الجليد وفي اعتقادي بأن

هذه الصور جميعها حاضرة في أعماله الأدبية المنغرسة وبعمق في مائة مكان من (البرج العاجي) للتجريد والعقلانية الجافة وهي التهم التي يلصقها البعض بالطليعة الأدبية حين يتضايق من عاداتنا.

ولنتذكر هنا شهادة هنري كورنت صديق الفارس كلود سيمون أثناء معارك فلاندر اليائسة والتي نجد صداها ممثلاً في الشجاعة اليائسة في روايته ان الكاتب يسخر وبحنان شديد من الغارات الارستقراطية لمدربي الفروسية في (سومور) وقد يكون كورنت قد استخدمه الكاتب كنموذج أو كمولد للشخصية في روايته (طريق فلاندر).

ان هذا الضابط الفارس النبيه يذكر في مذكراته بأن كلود سيمون يكاد يلتصق بحصانه وكأن قوة طبيعية تدفعهما ككتلة واحده نحو مصيرهما العظيم واللامعقول: شرف الموت في المعركة، السيف يلمع في اليد وسط الهزيمة وضد هجوم دبابات العدو وكأنه قد جرفه سيل لا يقاوم من فرسان الرومانسية شبه البائدة. سيل يجتاح كل ما يصادفه على الطريق من ذكريات وتخيلات وأحلام.

ان أسلوب كلود سيمون الفارس المنعزل قد أثار وعلى الفور قراء متحمسين في جميع أنحاء العالم حتى انه وفي بعض الأحيان ولد ظواهر اسقاط ذاتية غريبة. هناك شباب يكتبون على طريقته ليس فقط باستخدام تعابيره ولكن باتباع الايقاع المتفرد لجمله. وحتى ابداع شخصيات ساخرة تمارس الهذيان ولكنها تنم عن اعجابهم به. ●

فهذه الشخصيات قريبة الشبه بشخصيته وقد تثير ضحكه. ولا شك بأن بعض المتخصصين يتذكرون رواية (العربة) للكاتب بنوابيترز (الحاصل على الجائزة الكبرى في رسوم الكاريكاتير لهذا العام في مدينة انغوليم) ان هذه الرواية القصيرة قد صدرت منذ ما يقارب الخمسة عشر عاماً وأسلوبها عبارة عن تقليد ممتع للكتابة السيمونية. وبطلها اسمه (كلود سيمون) وهو كاتب مشهور ولكنه مجنون وغارق في هذيان الادمان والسكر وهو دائم التخيل بأنه على وشك نيل جائزة نوبل للأدب. أما كلود سيمون الحقيقي والذي لم يكن يفكر حينها في موضوع الجائزة فقد كتب وبروح مرحة ودعابة طريفة مقدمة الرواية.

---

* مجلة باري - ماتش - ١ نوفمبر ١٩٨٥م.

إنه جميل

ناتالى ساروت

هو	انه جميل. ألا تعتقدين ذلك؟!
هي	(متردده) نع.. عم.
هو	لا تعتقدين أنه جميل؟
هي	(على مضض) نعم. نعم.
هو	ماذا بك؟
هي	أوه، لا شيء. ماذا تتوقع؟ سألتني سؤالاً.. وأجبت بنعم.
هو	لكن الطريقة التي نطقتِ بها. مجرد تملق.. كما لو أنه تنازل منك. (بقلق) أنت لا تحبينه.
هي	طبعاً أحبه. أخبرتك بذلك.. غير أني الآن.. أنت حقاً لا تريد أن تفهم....
هو	الحقيقة، لا، أنا لا أفهم.
إبنهما	أسمع. لم التظاهر. تعرف جيداً أن هذا ما سوف تحصل عليه دائماً وأبداً. تملق، صوت بليد. ولا شيء غير هذا وأنت تعرف طالما إنني هنا. وأنا لست مجبراً على المثول أمامكما، ولا حاجة بكما لأن تصيحا (ها هو هنا). يكفيني أن أكون في الجانب الآخر من الجدار صامتاً في غرفتي. حتى في الجانب الاخر من الجدار الاسمنتي، سوف يمنعها حضوري المطلق من أن تقول (أنه جميل) بالطريقة التي تحبها
هي	ماذا دهاك؟ عم يتحدث؟ هل هو مجنون؟؟
إبنهما	مجنون؟ أنا!! أنها نفس المواقف الدفاعية القديمة، نفس المراوغات. نفس المظاهر المضلله، لتخدع من؟! لنبدأ من جديد. لنرى فقط... لأذهب إلى غرفتي فسوف تكرر ما قلته سابقاً (إنه جميل) أليس كذلك؟ ألا تعتقدين ذلك؟
هو	أنت تسخر مني! كيف تجرؤ أيها التافه!
إبنهما	انها العـدوى، لقـد أصابتك أيضاً. شعرت بها فتنازلت. إنك لا تجرؤ. الكلمة عالقه في حلقك. إنه جميل. جميل. كم هو جميل. غير ممكن أليس كذلك؟ لا تستطيع أن تقولها.

هي هذا صحيح. انه مصيب أنت تعرف ذلك. أنت لا تجرؤ.

هو أنتِ أيضاً جننت. أنا لا أجرؤ! أنا لا أستطيع أن أقول (إنه جميل) أمام هذا الجحش لمجرد أنه حاضر معنا. سأقول جميل. جميل. جميل جداً. جميل بشكل موجع. جميل. جميل.

هي أوه توقف أرجوك إهدأ.

إبنهما إن مجرد سماعه هو شيء فوق طاقتها. هذا ما يثير ذعرها أليس كذلك؟ إنها ترغب في أن تسد أذنها.. أن تختبىء.

هو (كمن يستيقظ من نومه) ما الذي يجري هنا؟ أين نحن؟ عم تتحدثان؟ أولاً من «هي»؟ عمن تتحدث؟ أمض. أخرج من هنا. إنك تزعجنا وتقلق راحتنا. هل قمت بواجباتك المدرسية؟ تذكر أن لديك إمتحاناً ينبغي الاستعداد له.

إبنهما حاضر يا أبي. لقد إنتهيت تقريباً. بقي فقط نهاية الملكية في انجلترا. (صوت باب يغلق)

هو (يضحك) أرأيت؟ من «هي»؟ من «هي»؟ كررت ذلك بحزم وها هي النتيجه. لقد إنسحب إلى جحره. هذا ما يدعونه وضع الشخص في مكانه. المكان الذي لا يمكن أن يغادره أبداً في حالة تعامله معي. سيظل وراء القفل والمفتاح.. لكن معك أنت، بالطبع...

هي اعرف جيداً أن اللوم سيقع عليّ كما هو الحال دائماً...

هو لن أرغمك على قول ذلك. لكن لكي أبرهن.. من قال «من هي». أنت أم أنا؟ في هذه النقطة أنت مغلوبه.

هي هذا صحيح، هل أخبرك شيئاً. أنا معجبة بك. معجبة بشجاعتك وقوتك.

هو (مزهواً) أوه أنت تبالغين. أنا مجرد رجل عادي. كل ما في الأمر.

هي الحقيقة أنك للحظه أظهرت ضعفاً وكنت خائفاً أيضاً. أعترف...

هو خائف! أنا؟! أنت تحلمين...

هي لكنك جدير بأن أفخر بك كل هذا الفخر وأكثر. تعرف... أولئك الناس الذين لا يخافون. لكن في حالتك. رأيت ذلك الخوف عندما تحداك. عندما امتلأتَ غضباً. لقد بذلت جهداً كبيراً.

هو إطلاقا لم أبذل أي جهد، لقد قلتها، صارخاً، إنه جميل. جميل. جميل.

هي نعم. قلت ذلك. بصوت عال. عال جداً. لكن ثمة شيء يثير الهيجان يثير السخط في هذه الصيحه. هيكل البيت القديم يهتز. (لكن افترض لو إننا أخفقنا وعلى الرغم، على الرغم من الجحيم والأمواج إلا إنك لم تستسلم. جميل. جميل. جميل إلى الأبد. كان ذلك رهيباً. شعرت بأنه عليّ أن أسد أذني. أن أختبىء أن أبتعد عنك قدر ما أستطيع. وكنت على وشك أن أتبرأ منك. حين فجأه.. ماالذى جعلك تفكر فيها؟ أي حضور ذهن هذا؟ تلك كانت ضربه معلم. في لحظة كهذه أن تضع يدك على «من هي» وتجسر على التلويح بها وقذفها في وجهه. حقاً أنت مدهش.

هو اعترف بأنه في الحالة التي وصلنا إليها، أو بالأحرى التي وصل هو إليها. كان ينبغي أن نفعل ما فعلناه. لو أنك اصغيت إليّ حين لم يفت الأوان بعد. تذكرين؟ لقد قلتها لك. تذكرين؟

الكلمات المحظوره! الكلمات التي لم يكن لنا الحق في استعمالها! في الواقع. ينبغي أن أقول أنا نفسي. . . يا إلهي. . . كم كنا حمقى

هي أوه. لست واثقة تماماً. . حتى في هذه اللحظه. . بعض تلك الكلمات. . آه لا أقدر. . .

هو نعم. أنت تذكرين عندما كان لا يزال طفلاً، كئيباً، متغضناً، كثير العويل، طوال حياتك لم تستطيعي ولم تجرؤى أن تقولي. . .

هي نعم أن أقول لأي شخص، حتى له «ياعزيزي» والأسوأ من ذلك «ياشاب» ذلك صحيح. كان يصدمني. بدأ لي أن ذلك أشبه بقولك «يازنجي» أو «ياعاهره». لاشك في ذلك. لابد أن تكون هناك مساواة تامة.

هو مساواة تامة، ذلك جميل، مساواة. أنت تمزحين. ينبغي أن تقولي إنه كان متفوقاً علينا. مؤلف من الامكانيات الرائعة، من الاحتمالات العديدة التي يصعب اختيار واحدة منها. كان لايزال بكراً قبل الانحراف. . الانحرافات. . .

هي (متنهدة) نعم. قبل أن تعتبر كل شىء مستحيلاً. أفسدنا كل شىء.

هو (متهكماً) نحن؟! لا لست أنا. لست أنا الذي كنت أغلفه مثلما تغلف الرزم. لست أنا الذي كنت أتجاهل الحديث معه أو مداعبته أو تقبيله أثناء تغيير ملابسه. لست أنا الذي كان يجعله ينتظر وجبته.

هي أوه. . ذلك ليس صحيحاً. كنت دائماً أهرع. .

هو (بصوت رهيب) لا تنكري ذلك. كم مرة سمعته يصيح بصوت أجش.

هي (قلقة) بسبب ذلك؟

هو (مازحاً) بالتأكيد. ليس بسبب ذلك. وعندما كفت السيدة عن تلك المحاورات المبهجة كان الأوان قد فات. خيبه. . لكل عواقبها. قد تعتبر السيده نفسها محظوظة. لكن ذلك لا يعني شيئاً. نستطيع أن نقول كان لدينا وسيلة قرار محددة. كان لدينا حظاً «حظاً سعيداً» على حد تعبيره.

هي نعم. هذا صحيح. كثير من الحظ. مجرد التفكير فيها كان يمكن أن يحدث لنا.

هو تعنين انه كانت هناك أشياء أسوأ؟ جرائم خطيرة أكثر؟

هي أوه. لا.

هو هناك أسوأ. قوليها. لفترة طويلة كنت أشعر انك تخفين شيئاً عني. اعترفي. سوف يريحك ذلك. وأنا أيضاً. سوف يساعدني على فهم تساهلك ولكي لا يثير لدينا غضباً أكثر. . .

هي (بحزم) لا. . لا شىء.

هو استمري. حاولي. سترين. سوف تشعرين بالراحة. انه ليس مروعاً إلى هذا الحد. إسمعي سوف أساعدك. أنت أردت أن تعلميه كيف يكون نظيفاً وضعتيه على قدر. جعلتيه يطلق صوتاً كالصفير.

هي (مرعوبة) بالتأكيد لا. ما الذي سوف تخترعه بعد قليل. . أنت تتذكر تماماً. .

هو هذا صحيح. أتذكر فعلاً. ربما أخرجت من فمه بينما كان نائماً. .

هي ابهامه؟ لماذا؟ أنت مجنون. أنت تعلم جيداً بأنني لم . . .

هو إذن ماذا؟ يا عزيزتي لا تعذبيني . . قوليها. دعيني أقاسمك هذا العبء. أخبريني ما هو؟

هي (هامسة) مرة، قبل أن يولد . . .

هو أوه. قبل أن يولد.

هي (بانفعال) لكن من المعروف الآن ان ذلك هو ما يهم. الآخرون أخبروني بذلك. أولئك الناس الذين يعرفون وقد قرأت عنه. لقد ثبت عملياً كل شيء. يمكن أن تفضي إليه. كل الأخطاء. الأخطاء الاجرامية.

هو أية أخطاء؟ ماذا ارتكبت؟

هي أوه . . مروع جداً. عندما كنت حبلى.

هو متى؟ في أي شهر؟

هي كان ذلك في بداية الحمل.

هو في الأشهر الأولى . . لا تبالغي. ذلك بالتأكيد لا يمثل أقل خطورة

هي لا، ليس بشكل ظاهر. البعض يقول انه من الممكن أن يكون أكثر خطورة قبل فترة الحمل.

هو (بحزم) إطلاقاً لا أصدق ذلك

هي لا بأس. لا يهم. على أية حال. كان ذلك حينما كان في مرحلة جنينية . . ذات يوم . . كان لدّي . .

هو ماذا كان لديك؟

هي لن أغفر لنفسي أبداً. لقد استبد بي شعور بغيض. بشكل مفاجىء. أوه انه مروع. لم أكن أريده.

هو أوه. أنه مجرد شعور.

هي لا. ليس الأمر كذلك. ليس مجرد شعور تحس به فجأه. وحتى لو كان الأمر كذلك. كيف يمكننا أن نعرف أي تأثير. بل انني تماديت إلى حد البكاء

هو أوه.

هي نعم. دموع حقيقية تدحرجت على خدي. تخيل الانزعاج منه.

هو كم هو بغيض ذلك التمثيل. حينها أتأمل ذلك. ابتهاجك وأنت تشعرين به يتحرك بداخلك. تلك النظرة المبتهجه. كله إدعاء

هي أوه. لا. لا تقل ذلك. كان ذلك صادقاً. كنت سعيده. سعيده. سعيد. لكن فجأ ه. لا أعرف كيف حدث ذلك. تلك اللحظة الفظيعة. وكل مرة أتذكرها.

هو (ببرود) علي أية حال . . ما نفع تذكرها؟ من الأفضل أن تنسي. لقد إنتهى الأمر. لا تستطيعين تغييره الآن. أنه هناك متبلد الذهن صامت. منعزل في غرفته (يزداد غضباً شيئاً فشيئاً) ضيق الأفق «عملي» أوه. أنه غير «حالم». لا يفهم ؟ «الجمال» . . لا خطر من ذلك رسوم هزليه. قصص بوليسية. جوك بوكس * مباريات رياضيه . . نتاج رائع . . . برافو. لقد وصلنا إلى المرحله التي لا تستطيع فيها، عندما يكون حاضراً، أن نقول (إنه جميل) أو نجرؤ على الاستماع

إلى اسطوانه. نكون خائفين ويتعين علينا أن نتحمل ذلك. هل أخبرك بشيء هناك وسيلة واحده فقط

هي لا. ليست هذه. ستكون غير مجديه. تعرف جيداً أننا لن ننجح. ستكون أنت أول من يسرع لاعادته.. وكل شيء سيتكرر من جديد.

هو أبداً. هل تسمعين. أبداً. ليذهب إلى الطرف الآخر من الأرض سيكون بمقدورهم احتجازه في السجن.. في الاصلاحيه، ليختفي هكذا.. وليذهب إلى الجحيم (لحظة صمت)

هي أوه. مع ذلك.. لو أنك فكرت في الأمر. لقد تمادينا قليلاً.. علينا أن نحتمل فكرة أنه هكذا سيختفي.. حسنا هكذا الأمر.. تستطيع أن تصدقني أو لا تصدقني.. كما تشاء. ذلك ما توصلنا إليه.

هو ماذا قلت؟ مع من تتحدثين؟

هي إهدأ. نعم ليختفي هكذا، وليذهب إلى الجحيم. (بصوت ليس صوتها) لماذا؟ ماذا فعل؟ هل هو قاتل؟ (بصوتها) أوه. لا. أنه لا يستطيع أن يؤذي (بصوت مختلف) هل هو لص؟ (بصوتها) أوه. لا. أنه الأمانه ذاتها (بصوت مختلف) كذاب؟ (بصوتها) لا (بصوت مختلف) منحرف؟ (بصوتها) لا. لا. (بصوت مختلف) متبطل.

هو ماذا قلت؟ سمعت (متبطل) لا أظنك قلت هذا.

هي (مدافعه) بلى قلت. قلت (متبطل) ولم لا.

هو يا عزيزتي المسكينه. لا بد أنك تعانين حقاً ولهذا وصلت إلى هذه الحاله. ذلك التافه الصغير هو السبب. لقد جعلك تحطين من قدرك. تبتذلين نفسك.. تقللين من احترام الناس لك..

هي أرجوك أسكت. قليلاً من الحياء. قليلاً من التواضع. عندما يأتي الناس إلى هنا من أجل التشاور فلابد أن يتركوا غرورهم خارجاً. لقد قلت (متبطل) وكما ترون سيداتي وسادتي. أنه لا يطيق كلمات كهذه «بطاليّ» ممنوعه.

أصوات بطّالي ممنوعه.

هي نعم. تعرفون. بطّالي. تلك كلمة مسموح بها. ساميه. رقيقة. نبيله. انها كلمة جميلة. بينما (متبطل) قبيحه. انكم لا تعرفون إلى أي مدى يمكن أن يصل احتقاره واستبداده. وعندما لم يعد الطفل المسكين يستطيع أن يتحمل أكثر وعندما غادرنا.. تمادى أبوه إلى حد أن تمنى.. أوه. ساعدوني.

أصوات لو لم يكن هذا عاراً أن نرى شيئاً كهذا. لو لم يكن هذا عاراً.. أن ترغبي في التخلص من ذلك الطفل المسكين. ربما سيكون هذا التصرف مفهوماً. لو كان متهوراً.

هي لا. بالتأكيد. هذه هي القضيه.

أصوات أو ربما كان محتالاً أو قاتلاً

هي لا.

أصوات لنفترض أنه يتعاطى المخدرات.

هي لا.

أصوات أو يمكن اذا كان سيء الحظ. أو كان ابناً عاقاً.

هي لا.
أصوات أو ربما تقدم بك العمر.
هي لا.
أصوات أو ربما كنت بلا موارد مالية. ورفض أن يدفع مصاريف طعامك. وهذا ما يحدث غالباً في هذه الأيام.
هو إلى متى ستستمر هذه اللعبة. ذلك يكفي. لم أعد أستطيع الاحتمال. توقفي

هي (بنعومة تامة) إنتبه. ماذا أنت فاعل؟ إهدأ. وقبل كل شيء لا تقاطع. لابد أن تكسر البكره. كن صبوراً وسترى
هو لا أستطيع. ان ذلك فوق طاقتي. انه يسبب لي الدوار. يثير غثياني
هي (بهمس) اسكت. (بصوت عالي) استمروا. لا تعيروا اهتماماً لذلك. كما ترون هو دقيق. صارم جداً. نافد الصبر دائماً.
أصوات ان لم يكن مخجلاً رؤية ذلك لنفترض انه كان كاذباً.
هي لا.
أصوات لنفترض انه كان فاسقاً.
هي لا. لا.
أصوات لنفترض انه كان متبطلاً.
هو أوه.
هي لا. هو ليس متبطلاً. انه يعمل.
أصوات ان لم يكن ذلك عاراً، ليس فاسقاً وليس لصاً. ليس كاذباً وليس مضللاً. ليس مدمن مخدرات. ليس متبطلاً. ثمة العديد من الناس في مثل وضعكم. يتمنون لو كانوا مكانكم. بعضهم سيكون فخوراً وبعضهم سيكون سعيداً جداً. هناك البعض الذين لم يأملوا أبداً الحصول على كل هذا. تخيلي في زمن كهذا. مع هؤلاء الشباب الذين ترونهم في هذه الأيام. مع هؤلاء التافهون الفاسدون.
هو أوه. هذا يكفي. يكفي. استسلمت. تنازلت.
هي أنت لا تطاق. انتظر. وقبل كل شيء لا تستعجل الأمور. سوف ترى. سوف نتوصل إلى شيء.
أصوات عندما تحسين أن بعض الناس محظوظون إلى هذا الحد. فتى مهذب. فتى حيّ الضمير. فتى يعمل بجد...
هي أوه. نعم. حتى انه يبدو أكبر من سنه
أصوات لو لم يكن ذلك مخزياً. إلا إذا كانوا فاسدين
هي (بابتهاج) أوه. أجل. أليس كذلك؟
أصوات يعمل بجد.
هي صحيح.

أصوات أتسمع؟ حين نفكر في الناس الذين هم على استعداد لأن يقدموا أي شيء
هي نعم. من وجهة النظر هذه. هه؟ أنتم تعرفون ذلك.
هو نعم. فيما يتعلق بدراسته.. ذلك صحيح.
أصوات دراسته! تعتقد ان ذلك ليس مهماً.
هو بالعكس. طبعاً هذا مهم
أصوات إذن ما الخطأ؟
هي (متردده) انه...
أصوات ماذا؟
هو (بلطف ونعومه) أوه. لا شيء.. لا شيء. ذلك صحيح. لا شيء جدير بالتحدث عنه. لا شيء يستدعي القلق. لا شيء يستدعي الانزعاج والتورط في مشاكل. لا شيء يستدعي الشجار. نحن الذين.. نحن.. نحن الفاسدون. الفاسدون جداً. نحن المجانين
هي ها قد رأيت يا عزيزي.
أصوات إحترسا وإلا فسوف ينزل الله عقابه عليكما. وإذا ما حدث ذلك. لا سمح الله. لنمسك الخشب كلما عاودتما التفكير في ذلك.
هو وهي نعم. لا سمح الله.
أصوات أرأيتما. إنكما تغويان القدر.
هي وهو أوه. لا.
أصوات إنكما لا تعرفان إلى أي مدى أنتما محظوظان
هي بلى. نعرف..
أصوات بالطبع. ليس ضرورياً أن تقولي ذلك. في الواقع أنتما فخوران جداً ألستما كذلك؟ لن تقبلا باستبداله بأي شخص آخر. أليس كذلك؟
إعترفا. ولد كهذا. له بنية قوية
هي وهو ذلك صحيح.
أصوات طويل، قوي البنيه، لا يعرف الاستسلام.
هو أوه. من هذه الناحية. أشعر بالضآله حين أقف بجواره.
أصوات ومثير الانتباه... ليس بمستغرب ان كل الفتيات..

هو بالنسبة إلى هذه المسألة. اتفق معك ثمة حشد من الفتيات يتحلّقن حوله. بالأمس رن التليفون، رفعت السماعة وسمعت...
هي لكنه أبداً لا يرتكب أي خطأ. حين حدثه أبوه حول هذا الشأن لينبهه. قاطع حديثه. انه خجول جداً. وبملامحه الجادة قال نعم، أنا أتفق معك، أعرف ذلك يا أبي.
هو أنا نفسي في سنه كنت أحمقاً. متخلفاً قليلاً كنت دائماً أطالع الكتب أو أزور المتاحف. ولكن هو. أقول الحق، مثل هذه الأشياء تثير ضجره. انه لا يميل إليها. ما يريده هو المجلات الهزلية، التلفزيون....

أصوات على أية حال، هو ينتمي إلى عصره. ذلك أمر طبيعي وهو لا يختلف عن أي شخص آخر.

هو (بقلق) أي شخص آخر؟

هي أوه. لا أحسب انك ستبدأ ثانية؟ لا أحسب انك ترغب في هجوم آخر (بصوت عال) أجل انه لا يختلف عن أي شخص آخر. في يومنا، كل شخص في سنه يشبهه. أرجوك لا تقطب. لا تكن خشناً هكذا. هيا. ردد معي «كل شخص» تمرّن. . وسترى ان ذلك سهل ومريح . . ردد وكل شخص يفعل ذلك. كل شخص يقول ذلك. كل الشباب متشابهون. نحن مثل أي شخص آخر.

هو (بصوت ضعيف) كل شخص يفعل ذلك. . كل الشبابْ.

هي كل الشباب. . يفضلون المجلات الهزلية.

هو كل. . . الشباب يفضلون. . .

هي (بصرامة) هيا. . المجلات الهزلية.

هو الرسومات الهزلية.

هي جوك بوكس. لعبة الكرة والدبابيس *.

هو جوك. . . مع ذلك هناك البعض. . حتى بين الشباب. . . .

أصوات أوه. يا صديقي المسكين. انك تتحدث عن الاستثناءات. انهم فقط يعززون بالطبع. كل ما تحتاجه هو أن تنظر حواليك حتى بين أكثر الأشخاص تألقاً. خريجو أفضل الجامعات. أولاد أوبرى. أو جاميت تجد ان (ساحر أوز) و (لوك المحظوظ) واستركس من المؤلفات المفضلة لديهم ويتخذون منها قدوة. من له الحق أن يطالبهم بشيء آخر. أوه كان يضحك كان يحسب أن ذلك طبيعي (لحظة صمت).

هو (بحزم) انتهى. أرفض ذلك. اخفض ابهامي استهجاناً. لا أرغب أن ألعب بعد الآن.

هي ما خطبك؟

هو خطبي. هو انك ارتكبت خطأ مميتاً.

هي أي خطأ. أخطأت معه ثانية؟ الحفاضات. الحليب المعبأ.

هو لا. أخطأت في حقي. هنا والآن. لقد غيّرت اللعبة، دون أن تخبريني لكني رأيت ذلك. لقد أدخلت العجوز (جاميت) وأولاد (أوبرى) والآن أطلب منك أن تهيئي مسز دبنيستون ومستر دينيستون. أريد بشكل قاطع الأب والأم معاً.

هي ماذا.

هو نعم. أحضريهما إليّ. هيا. احضريهما إليّ هنا. وأيضاً الابنه والابن. أجل كل عائلة دينيسون.

هي ماذا ستفعل بهم.

هو سترين. أحتاجهم وعائلة هربرت أيضاً. جميعهم. الأب، الأم، الابن، الحفيد. أحضريهم هنا. وعائلة ثارات أيضاً. العائلة بأسرها. يمكن أن أطلب آخرين. لكن في الوقت الحاضر يكفيني هؤلاء.

هي لا أفهم شيئاً.

هو انتظري سوف تفهمين. إذهبي الآن. كرري بعدي، قولي (انه جميل)

هي أوه. لماذا؟
هو رددي، أقول لك. منذ قليل كنت جسوراً جداً. كرري بعدي (انه جميل)
هي (بضجر) «انه جميل»
هو كرري «انه جميل» هذه الجملة التي لا نجرؤ على استعمالها في حضور ابننا والآن سوف ترين تشجعي.
هي «انه جميل هي الجملة التي لا تجرؤ على استعمالها في حضور ابننا والآن سوف ترى».
هو لا ليس (والآن سوف ترى) ذلك كان موجهاً إليك.
هي والباقي كان موجهاً لمن؟
هو إلى عائلة دبنيسون، هربرت وشارات.
هي اسمع. كم سنبدو حمقى. سوف يعتقدون اننا مجانين.
هو (مأخوذاً) مجانين. (يتنهد) مناسب جداً. فقط لو كنت على صواب. فقط لو كان ذلك ممكناً شخصياً. ذلك هو كل ما أطلبه. لسوء الحظ هناك ثمة فرصة ضئيلة. هيا. تشجعي لنردد. لكن انتظري لحظة. كي أستطيع أن أستجمع قواي.. والآن.. أنا جاهز. لنبدأ.
هي وهو «انه جميل» هي الجملة التي لا نجرؤ على استعمالها في حضور إبننا.
هو تفهمين!! مخارج «انه جميل» لا تبرز (لنفسه) أوه. يا إلهي. اصفح عني. فأنا لا أملك الشجاعة. (يصبح أكثر حزماً) نعم. تفهمين «انه جميل» حينما تقال في حضور إبننا تجعلنا نرتعد. وها قد حصلنا عليها. لقد قلتها والآن. في ثانية واحدة. عائلة دينيسون وشارات.
هي ماذا سوف يظن بنا أفراد عائلة دينيسون وشارات. هؤلاء الأصحاء تماماً الطبيعيون جداً. انهم لم يروا أبداً جنوناً كهذا. أليس كذلك؟
هو لا يا عزيزتي. تعرفين جيداً انهم لم يروا جنوناً كهذا. لا نريد أوهاماً. إمسكي شجاعتك بكلتا يديك. الهزة ستكون عظيمة. أسوأ من أي شيء تخيلته. وأي شيء قد أخشاه...
هي ما هو؟ انك ترعبني.
هو انه مرعب. في طرفة عين، في أقل من ثانية. في الحال. فوراً. كما لو كان شيئاً طبيعياً أو مألوفاً وهم يفهمون دون أدنى دهشة وبنظره مليئة بالإشفاق. (محاكياً صوت شخص ما) أوه كم هو محزن هذا. انها حقاً محنة عظيمة. أولئك الذين أمامهم لا أحد يجرؤ أن يقول انه جميل
صوت مستر دينيسونأتجنبهم مثلما أتجنب الوباء. لكن عندما يتعلق الأمر بإبنك
صوت مستر دينسيونإنها محنة.
هو (بحياد) هل تظنان ذلك.
صوت الزوجين دينسيون وأصوات أخرى:بالطبع نظن ذلك.
هو لكن لماذا؟ حقاً، لماذا/أنا لم أفهم قط. أقول لنفسي بأنني مجنون. اشرحوا ذلك..
الأصوات:نشرح لك! ما الفائده؟ لماذا تحرّك السكين في الجرح.
هو أرجوكم أفعلوا.. حركوا السكين. أريد أن أعرف، ربما ليس لنفس الأسباب، أن نكون أنا وأنتم من المستحيل أن لا نفكر في نفس الأشياء.

الأصواتياللحسره. إننا كذلك، ياصديقي المسكين. هل كنت تتوقع أن نفكر في شيء آخر؟ هل نخبرك.

هو أجل أخبروني

أصوات مختلفه: لابد أنك في حالة سيئه جداً. أنك مذعور. لانك تعي تخوم الاهانه... بازدراء وضيع. أنهم يحطون من قدر كل شيء، كل ما يجعل الحياة جديرة بأن تعاش. (الأصوات تصبح مهتاجه) أنت خجل أمامهم بسبب الامتهان. تشعر بأنك ترغب أن تتراجع عن الاتصال بهم. أن تضع الأشياء في خزانه مأمونه.. قبل كل شيء. لا ينبغي إثارتهم لا ينبغي أن يقتربوا كثيراً. الواقع، ان مجرد التفكير فيه. شيء مرعب. لم نتحدث عن ذلك. لا أحد يشير إلى ذلك. بسبب الاحراج بسبب اللياقه المحض. لكن من منا لا يشعر بذلك؟

هي من؟ أغلب الناس. الأصحاء. الأسوياء. الأقوياء. الذين رؤوسهم مثبته بإحكام على أكتافهم وقلوبهم في موضعها السليم. شكراً لله أن هناك أناساً مثل هؤلاء، راشدون، لديهم قوة إحتمال. يواجهون الحياة بصلابه. الحياة علمتهم شيئاً آخر غير دمائة هذا الفاسد، الفاسق. البغيض. تهديد؟ حظ سيء... محنة. ان يكون لدينا ولد كهذا. ولد مثله. لكنه شيء لا يصدق (مقلده) هل هو قاتل؟ طبعاً لا، (مقلده) لص؟ كذاب؟ لا (مقلده) منحرف لا (مقلده) متبطل (تبكي)

أصوات الزوجين دينسيون:آه. يا أصدقاءنا المساكين. إذن فقد وصلتم إلى هذه الحاله... أن تطلبوا المساعده... أن تستشيروا من يشفي جراحكم.. أن تبعثوا برسائل إلى محرري صفحات مشاكل القراء في الجرائد.. من يقدر أن يرجمكم بالحجاره الأولى... في الحالات اليائسه.. ما الذي ليس بوسع المرء أن يفعله.. نحن أنفسنا.. لو أن شيئاً كهذا قد حدث لنا مع جاك أو بيتر. وهم حتى الآن، نحمد الله، يتسكعون دائماً هنا وهناك حالما تتاح لهم فسحة من الحرية.

هو (بلهفه) أجل، ليس الأمر كذلك. في الكتب. في المتاحف. في كل المعارض، السجلات، الكتب الفنيه لغم. مثلما كنت أنا تعودتها. لكن تعلمون أحياناً أتساءل. أنا لا أقصد إزعاجكم.

أصوات ماهو؟ عم تتساءل؟

هو ان لم يكن هناك شك في ذلك. فثمة شيء مفقود. أجل.. حيوية معينة.. إبننا كما تعرفون شخص شجاع. يتفجر صحة وقوه وليس هرماً كما كنت عليه في مثل سنه.. أن لديه عقلاً راجحاً. ذو بنيه جسمانيه قوية، مثير للاهتمام. انه كذلك (ضحك) يثير الأسى (يطلق ضحكة خافته) طبعاً نحن لا شأن لنا بذلك.. علاوه على هذا فهو قد وصل إلى مرحلة النضج وذلك مذهل بالقياس إلى سنه.

هي عقل منفتح جداً. لا يسمح لأحد بأن يحتال عليه. انه لا يقنع بسهوله انه ينخل عبر منخل جيد

أصوات حسناً، إذن ماالذى تشكون منه؟ ماالذي يجعلكم تتعذبون؟ كل شيء حسن. بإمكانكم أن تقنعوا. تفخروا. لنكن جميعاً سعداء في حياتنا.

هو (بنبل) نعم. أنتم محقون. كنا على خطأ.

هي أعذرونا. نعم. لنكن جميعاً محظوظين في حياتنا. (صمت)

هو هل سمعت تلك اللهجة المعبرة عن الرثاء. كما لو أنهم يتكلمون مع حمقى

هي أجل. لكن أعترف انها كانت تصل إلينا. تخيّل وأنت توبخني بسبب إذلال نفسي. تستطيع أن تقول بأنك قد أرهقتهم. حقيقة نشعر بالأسى من أجلكم. يا له من اتصال مهين. المرء يميل إلى كتم كل شيء. كل ما هو ذو شأن. لياقة محض. عار عليك أن تمنع الآخرين من التحدث عن تلك الأمور. سيكون فظيعاً لو أن محنة كهذه.. لو انها حدثت لنا.. لو ان ابننا جاك أو بيتر. لكن أمامهم (تدريجياً تغير نبرتها) لا خطر أمامهم. نستطيع أن نقول «انه جميل». نستطيع أن نضعف.. نجثو. جميعنا. العائلة بأسرها. نحني رؤوسنا في نفس الوقت. ليس ثمة خطر في أن يرفعوا رؤوسهم. لا إطلاقاً لا خطر. ليس كما في عائلتنا (تطرق الباب) ادخل يا عزيزي. إنضم إلينا... ماذا كنت تفعل؟ هل قاطعتك؟ هيا ادخل فقط.

الابن نعم يا أمي ماذا هناك

هي يا عزيزي أردت فقط أن أسألك.

الابن (مستثاراً قليلاً) حاضر. لقد انتهيت. كل ما عليّ أن أفعله الآن هو أن أقوم بالتلخيص.

هي لا. لا. ليس هذا ما كنت أريد أن أتحدث عنه.

الابن إذن ما الأمر؟

هي لا تتخذ هذا المظهر.

الابن أي مظهر؟

هي لا ترسم ذلك الوجه الطفولي.

هو أوه. يالأفكارك الرائعة! ماذا تتوقعين. هل تظنين ان لديك عصا سحرية تقدر أن تحوّل البجعه إلى أمير جذاب أو الضفدعة إلى أميرة جميلة. تعلمين جيداً بأنني قد سحرته

هي (إلى إبنها) هل تفهم ما يقوله أبوك؟

الابن لا ياأمي.

هي (بتوسل) بالطبع أنت تفهم. أنت تتظاهر بالغباء

الابن بالتأكيد لا.. حقاً.

هو يمكنك أن تكوني متأكده الآن. مهما حاولت. لقد أخبرتك بذلك من قبل اني أرجعته إلى مكانه الأصلي وقفلت الباب عليه. من «هي» وأنت رأيت بأن ذلك رائع. أعجبت بسرعة خاطري. بشجاعتي.. والآن ترغبين في أن يخرج.. عليك أن تحسمي ما تريدنه. هل تحبين له أن يبدأ من جديد.

الابن (بتعبير ساذج) أن أبدأ من جديد؟

هي يا عزيزي. أنت تعرف جيداً... انني أرغب أن تكون كما كنت منذ فترة قصيرة. حين كنت تفهم الأمور أفضل مما كنت نفهمها. حين كنت تحس بالأشياء بوضوح أكبر. نحن اللذان كنا مثل الأطفال. حين قلت بنفسك، تتذكر/بأننا لا نجرؤ أن نتفوه. أن نقول «انه جميل». لأنك ببساطه.. لأنك كنت حاضراً أنت حساس جداً، ذكي جداً. تلك الأشياء بالنسبة

لك. حينما تشعر بأنك ترغب فيها. . . لا شيء يمكن أن يحجب عنك. . انه من المستحيل إذهالك. لديك بصيرة وذهن متفتح. ليت الناس يملكون ما تملك.

الابن لكنك كنت خائفة جداً. وأبي كان مهتاجاً.

هي كان ذلك سخفاً. أن يدعك تعبر عن نفسك وتدافع عن رأيك. وهو بقوله «من هي؟» لم يكن يقصد بها أن يحطمك. أنت تعرف. . . أنا أعرفه. لم يستطع أن يمنع نفسه من قولها. إنعكاس لا إرادي. «من هي؟» أنا أسألك، انه لا يعني شيئاً. محض تفاهات. من أين جاء بها؟ عندما كنا هناك. نحن الثلاثة، في إحدى تلك اللحظات النادره. حين كان رائعاً. وعلى نحو مفاجىء كان أشبه بصدع في سحابه. كنا أخيراً على وشك أن نكتشف شيئاً ما. . فيما بيننا.

هو أوه. كفى. . ألا تعتقدين بأنك قد تجاوزت الحد؟ هل تريدين أكثر؟ لا تلومي إلا نفسك. اني أحذرك. لا تتوقعي مني أن أهرع إلى نجدتك.

هي لا. لا. اني أضع ذلك في حسابي. أنا لا أحتاجه (إلى الابن) أسمع يا عزيزتي. أرجوك. اخبرني. اخبرني. لا ترفض. اخبرني. . فقط لماذا لماذا. تظن. اخبرني. عند من تكون حاضراً. حتى في الجانب الآخر من الجدار. كما قد عبّرت عنه بشكل جيد. . نحن لا نستطيع.

الابن (بابتهاج وبراحة تامة) آه. هكذا. ذلك صحيح. أنت ترين بنفسك. حتى هذه اللحظة. في غمرة كل هذا التدفق، تتوقفين. لا تجرؤين.

هي (متحكمه في إنفعالها) لكني أجرؤ. أسمع. «انه جميل» حتى انني أستطيع أن أريك. أن أفرط بالكلمات. أنظر. راقبني أمامك. وسأقول. هل تسمعني «انه جميل» وسوف أسألك، أنت أيضاً، ألا تعتقد ذلك. (صمت) حسناً قل أي شيء.

الابن ليس ثمة شيء ينبغي عمله بهذا الشأن. لا أستطيع الحيلوله دون ذلك. اني أنكمش في لحظة. (بصوت رهيب مداعباً) سوف أفرز مثلما يفعل الاخطبوط. . حبراً أسود سوف يتناثر على كل شيء. أنظري إلى أبي. لقد إنقلب على عقبيه.

هي وهو (بدون إنفعال) ألا تظن أن ذلك جميل؟ أن تمقت ذلك. كل ذلك.

الابن (متنازلاً بكياسه) لا. بالطبع لا. ليست هذه هي القضية.

هي وهو (بأمل) ليست هي القضية. أوه يا عزيزي إذن ماذا هناك؟

الابن انه. انه. لكنني أشعر بالاحراج. أن أقول لكما ذلك. أخشى أن يصدمكما.

هي لا. لا. أرجوك. تكلم.

الابن (ـ بتردد) حسناً. انه ذلك التعبير «انه جميل» انه يدمر كل شيء بالنسبة لي انه يكفي أن يلصق على أي شيء ومباشرة. . . كل شيء يبدو مثل. . .

هي نعم. أعتقد انني أفهم

الابن نعم. أنت تفهمين

هي اني أفهم. . انه يصير مبتذلاً. أليس كذلك؟

الابن نعم. أعتقد ذلك. الأشياء العاديه من ذلك النوع. حالما تستعمل.

هو وهي (ممتلئان أملاً) نعم. لا ينبغي ذلك أنت محق. انه نوع من السهولة. . الامتثال

الابن نعم. هو كذلك. . أشعر بالرعب من. . .

هي (مستثاره) أجل. . أنث. أنت تكن احتراماً عميقاً لأمور مثل تلك. .

الابن (ساخطاً) آه. هاقد عدنا. . والآن جاء دور الاحترام. دائماً تلك الكلمات

هي (بتذلل) اعذروني. أردت أن أقول أن الشىء نفسه. والذي عليه نلصق الكلمات. والذي لا تريد أن تراه مسطحاً. أليس الأمر كذلك. أو مبتذلاً لكن الشىء نفسه، انه. . أنت. أنت. مع ذلك. .

الابن أجل، يا أمي. بالطبع.

هي (إلى الأب) أنت ترى كم كنا مخطئين. ما أقل معرفتنا بولدنا. . ذلك صحيح. نحن أقل معرفة بأبنائنا. انه لا يكره مطلقاً. هو يميل، ألا ترى ذلك. . حسناً. «يميل» كلمة غير ملائمة. أغفر لي. نحن نفتقر إياه منذ فترة قصيرة. هذا الحفر. . أنت، أيضاً. نظرت إليه، دون أن يفشي أحد الأمر. . أنت أيضاً. . .

الابن (مؤكداً) أجل أنا أيضاً بالطبع. .

هو أنت أيضاً. هه؟ أتظن ذلك؟ لا تعتقد ان ذلك. . .

هي (مذعورة) أوه. لا. توقف. انتبه. لا تبدأ ثانية. لا تستخدم تلك الكلمات المبتذله جداً. المتصلبه. التوكيديه. ألا ترى يا عزيزي أعتقد انني أفهم.

هو طيب. طيب. وافقت. مادام هو دقيق جداً (مبتهجاً) مرهف جداً. لكن مع ذلك، انه. أليس كذلك؟ ألا تعتقدين ذلك. (صفير)

الابن نعم. انه أنيق جداً. أوافقك على هذا.

هو (مبتهجاً) أنيق. أنيق. أنيق. لم أكن لأفكر في ذلك. أنيق. الآن سأعرف كلمة واحدة تكفي.

هي (بانفعال شديد) نعم. من أجل أن يتغير كل شىء. من أجل فهم حقيقي له. لكي يكون ممكناً. نعم. أليس الأمر كذلك؟

هو انتبهي. انك تنجرفين مع عاطفتك في كل مرة.

هي ليس كذلك اني لا أنجرف. (بانفعال شديد كما لو انها على وشك أن تنفجر) إسمع يا عزيزي. كنت دائماً أعرف هذا. أشعر بهذا. كل منا يشبه الآخر. . لم يكن ذلك ممكناً. الآن. هل هو كذلك. أستطيع أن أقول لك شارك. . هل تذكر؟ كما في الأيام الماضيه. . . عندما كنت صغيراً. حين جئت بنفسك لتريني. . . والآن سوف تمضي. . لن نذهب. . ألا يغويك ذلك؟ انك تفضل أن تذهب وحدك.

الابن أمضي. إلى أين؟

هي أنت تعرف. لقد تحدثت عنه بالأمس شىء ما. لا. لا تقلق. أنا حذره. شىء يغفل التقصير عن فهمه. سوف تسمح لي بأن أقول لك. بالنسبة لي كان صدمه. . حدث هام. ذلك إظهار. لكن ربما كنت قد رأيته؟ لا. لا بأس. لندع ذلك. لكني أود أن أريك. أنظر. . لا.

ليس إلى ذلك. . . ليس نسخ طبق الأصل (متملقه) سوف ترى، اصبر. . أو بالأحرى سوف تسمع (نسمع مقطعاً من موسيقى بوكوريشليف)[1] لا . :.

هو (هامساً) أنت مجنونه . .

هي أجل . ليست هذه . . . أنتظر (نسمع مقطعاً من موسيقى فيبرن)[2] لا . ولا هذه أيضاً . . لكني أعرف ماذا . . أعتقد أن في هذه المرة . . .
(نسمع مقطعاً لموزارت لمدة أطول)[3]

هو أوه . هذا يكفي (يغلق شريط التسجيل)

هي (دامعة) لكن لماذا فعلت ذلك؟ كنا نصغي بتركيز تام . كانت تتغلغل في الحواس والمشاعر تغلغلاً قوياً . تشبع كل شيء . . كانت .

هو لا شيء . انها تضجرني إلى حد بعيد .

هي يضجرك تماماً .

هو نعم . أعتقد انه مضجر .

هي حقاً . ألا تعتقد انها .

هو انها ماذا؟ !

هي انها . . حسناً . . رائعة جداً (صمت) لكن ماذا يجري؟

هو ما يجري أن ذلك يضجرني . ما يجري انني لا أريد . ليس الآن . . .

هي (تنتحب) أوه .

هو ليس مادام هو هنا . . انها لا تخترق المشاعر والحواس . سوف أمتنع عن سماع أي شيء . . أنا لا أشعر بشيء . كل شيء مغطى بالحبر الأسود . اسرعي النجده . انقذيني أرجوك

الابن (هادىء جداً وبلطف إلى حد ما) لا بأس . لا بأس . سوف أذهب . إهدأ قليلاً . ليس الأمر كذلك . لكن منذ فترةقصيرة . اتصل مستر برتراند هاتفياً وقد رديت عليه . سوف يتصل ثانية .

هو (وقد هدأ) متى؟ !

الابن قلت له بانكما ستكونان في البيت بعد الساعة الثامنة .

هو لماذا الساعة الثامنة؟ بينما قلت بأنني سوف أعود متأخراً .

الابن عفواً . لم تخبرني بذلك .

هي بل أخبرتني أنا .

هو لا . أخبرته

هي لا . أخبرتني أنا .

الابن ها قد عدنا .

هو عندما تدافع عنك أمك . فإنها تقول أي شيء

الابن لا . أنت تعرف جيداً بأنها لا تكذب أبداً .

هو هل تعطيني درساً . على أية حال عمن تتكلم «من هي . »

الهوامش

* خزانه مشتمله على فوتوغراف آلي تتيح للمرء سماع الأغنيه المسجله التي يختارها بمجرد وضع قطعة نقدية في ثقب خاص.

* أداة تسلية تتخذ للمقامرة أحياناً، تدفع فيها كرة فوق سطح منحدر وسط دبابيس وأهداف

١ اندريه بوكورتشيليف (صوفيا ١٩٢٥) مؤلف موسيقي بلغاري وعازف بيانو يحمل المواطنية الفرنسية منذ عام ١٩٥٦. له عدة كتب عن شومان، شوبان، بيتهوفن وسترافنسكي.

٢ انطوان فيبرن (١٨٨٣ ـ ١٩٤٥) مؤلف موسيقي نمساوي، وهو أحد الذين أحدثوا ثورة في الشكل الموسيقي في القرن العشرين. فقد ألغى عنصر اللحن من موسيقاه وامتازت مؤلفاته الموسيقية بقصرها المفرط حتى ان بعضها لا تستغرق في عزفها سوى أقل من دقيقة واحدة ولهذا أطلق عليه النقاد اسم (رسول الأشكال الصغيرة) وقد عنى بعنصر الترقيم (التنقيط) بواسطة الصمت. واتخذ الصمت، هذا العنصر السلبي في الموسيقى، قيمة إيجابية في مؤلفاته الموسيقيه.

٣ ولفغانغ أماديوس موزارت (١٧٥٦ ـ ١٧٩١) أحد أعظم المؤلفين الموسيقيين، أو كما يقول أحد النقاد «موزارت هو الموسيقى».

ترجمة: علي الشرقاوي

(ترجمها عن الانجليزية)